

---

# BACHELORARBEIT

---

Herr  
**Florian Waldmann**

**Einheit von Körper und Geist  
in der Kinoerfahrung anhand  
des Films *Holy Motors***

**2014**

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Einheit von Körper und Geist in der Kinoerfahrung anhand des Films *Holy Motors***

Autor:  
**Herr Florian Waldmann**

Studiengang:  
**Film und Fernsehen**

Seminargruppe:  
**FF10w5-B**

Erstprüfer:  
**Prof. Dr. Detlef Gwosc**

Zweitprüfer:  
**Dipl. Regisseur Martin Politowski**

Einreichung:  
München, 13.08.2014

# **BACHELOR THESIS**

---

## **The union of body and mind in the cinema experience based on the film *Holy Motors***

author:

**Mr. Florian Waldmann**

course of studies:

**Film and Television**

seminar group:

**FF10w5-B**

first examiner:

**Prof. Dr. Detlef Gwosc**

second examiner:

**Dipl. director Martin Politowski**

submission:

Munich, 13.08.2014

---

## **Bibliografische Angaben**

Nachname, Vorname: Waldmann, Florian

Einheit von Körper und Geist in der Kinoerfahrung anhand des Films *Holy Motors*

The union of body and mind in the cinema experience based on the film *Holy Motors*

54 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2014

## **Abstract**

Ausgehend von meiner eigenen, subjektiven Kinoerfahrung des Filmes *Holy Motors* untersuche ich im Rahmen dieser Arbeit die Natur des Phänomens der Kinoerfahrung im Allgemeinen mit besonderem Fokus auf den kognitiven und körperlichen Wahrnehmungsprozessen des Zuschauers. Die Recherche basiert auf diversen, von inhaltlichen Aspekten des Filmes abgeleiteten sowie auf diese rückangewandten, Theorien des Kinos: die Analogie von Film und Geist mit Schwerpunkt auf der Thematik der Träume des Philosophen Colin McGinn, die Anwendung der ontologischen Konzepte kinematografischer Wahrnehmung und qualitativer Zeitauffassung Henri Bergsons auf die Kinoerfahrung, sowie die, auf den zuvor genannten Theorien aufbauende, Leihkörpertheorie der Medienphilosophin Christiane Voss, mit dem Ziel, die Kinoerfahrung auf die zeitweilige Illusion einer Einheit von Körper und Geist im Zuschauer zurückzuführen. Inwiefern kann das Kino als Motor der Aktion und daraus resultierender Motor der Erfahrungen bezeichnet werden?

---

# Inhaltsverzeichnis

<b>I. Einleitung .....</b>	<b>1</b>
<b>II. Hauptteil .....</b>	<b>5</b>
<b>1. Inhaltsangabe.....</b>	<b>5</b>
<b>2. Die Analogie von Film und Geist .....</b>	<b>6</b>
2.1. Exkurs in den Dualismus von Körper und Geist nach René Descartes .....	6
2.2. Der menschliche Geist als dematerialisierter Körper .....	7
2.3. Die Filmbilder auf der Leinwand als dematerialisierte Körper.....	9
2.4. Die Sonderstellung des Kinos im Vergleich zu anderen Medien .....	13
2.5. Die Traumtheorie .....	13
2.5.1 Explizite und implizite Träume im Film .....	14
2.5.2. Übereinstimmende Eigenschaften von Traum und Film.....	16
2.6. Analyse von <i>Holy Motors</i> im Sinne der Film-Geist Analogie .....	19
<b>3. Der Beruf des Monsieur Oscar .....</b>	<b>25</b>
3.1. Monsieur Oscar als dematerialisierter Körper .....	25
3.2. Die Rolle der Limousinen .....	29
<b>4. Pour la beauté du geste - Die Schönheit der Aktion .....</b>	<b>30</b>
4.1. Pour la beauté du geste - Die Dialogszene in der Limousine .....	31
4.2. Die Aktion als motorischer Ausdruck innerlicher Zustände in den chronofotografischen Experimenten Étienne-Jules Mareys und den Skulpturen Auguste Rodins.....	33
4.3. Bewegung und Zeit in der Philosophie Henri Bergsons .....	35
4.3.1. Èlan vital.....	35
4.3.2. Durée, eine qualitative Auffassung der Zeit.....	36
4.3.3. Intellekt und Intuition .....	40
4.4. Anwendung der Bergsonischen Konzepte auf die Kinoerfahrung .....	42
4.5. Pour la beauté du geste .....	44

---

<b>5. Die Rolle des Publikums als Leihkörper.....</b>	<b>46</b>
5.1. Thematik des Publikums im Film.....	46
5.2. Die Notwendigkeit eines aktiven Publikums - die Leihkörpertheorie .....	49
<b>III. Schlussteil .....</b>	<b>52</b>
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>VII</b>
<b>Eigenständigkeitserklärung .....</b>	<b>IX</b>

---

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Bergsons Trichter .....	38
Abbildung 2: Titel vor reglosem Publikum .....	47

# I. Einleitung

*„The path that Holy Motors led me down was often murky, rough, violent and puzzling. [...] The combination of an innocent, childlike sense of imagination with elements of grand myth and art, reappropriated into a fanciful, curious world, is truly a spectacle to behold. [...] ... in essence, it was a movie-length rumination of the beauty of the act. I felt it each step of the way.“<sup>1</sup>*

Ich eröffne meine Arbeit mit diesem Zitat aus dem Essay *The Beauty of the Act* von Stephanie van Schilt, da ich in ihren Worten meine eigene, subjektive Erfahrung des Filmes *Holy Motors* recht treffend umschrieben sehe. Die genaue Bedeutung, insbesondere der Aussage „a movie-length rumination of the beauty of the act“ werde ich im Laufe der folgenden Kapitel erläutern, da dies, wie sich zeigen wird, weit über die simple Beschreibung eines, vom Film hervorgerufenen Gefühls hinausgeht. Vor rund zwei Jahren beschränkte sich mein Wissen über *Holy Motors* auf den auf das Kinoplatat gedruckten Auszug eines Zeitungsartikels, der den Regisseur Leos Carax als das *enfant terrible* des französischen Kinos und diesen Film dementsprechend als sein neuestes Meisterwerk anpries. Von Leos Carax hatte ich bis dato noch nichts gehört, geschweige denn einen seiner Filme gesehen, doch an besagtem Abend reichten diese zwei, zugegebenermaßen nicht vor Aussagekräftigkeit strotzenden Informationen, ein anfängliches Interesse in mir zu wecken und mich ins Kino zu locken. Ich wurde mit der intensivsten, außergewöhnlichsten und bleibendsten Kinoerfahrung belohnt, die ich bis zum heutigen Tage aufweisen kann.

**Kino-Erfahrung.** Ich spreche bewusst von der Kinoerfahrung des Filmes, nicht von dem Film an sich, denn das ist es, worum es in dieser Arbeit geht. Es geht nicht um die Analyse rein inhaltlicher oder formeller Aspekte, sondern um die Analyse der Erfahrung

---

<sup>1</sup> Stephanie van Schilt; *The Beauty of the Act*, [http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_2.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_2.html), [Stand 13.08.2014]



des Filmes. Selbstverständlich nehme ich an diversen Stellen Bezug auf Inhalt und Form, dies jedoch stets mit dem Sinn und Zweck, die Analyse der Kinoerfahrung voranzutreiben.

Was war es für eine Erfahrung? Ich fühlte mich, insbesondere auf dem Heimweg, den ich zu Fuß zurücklegte, in einen traumhaften, gar rauschhaften Zustand des stark erweiterten oder veränderten Bewusstseins versetzt, vielleicht am besten mit folgenden Worten des britischen Philosophen Colin McGinns umschrieben, dessen Werk *The power of movies* eines der Fundamente dieser Arbeit bildet:

*„In the movie-watching experience we enter an altered state of consciousness, enthralling and irresistible.“<sup>2</sup>*

Ein Zustand, den ich schwer in Worte fassen kann, der aber dennoch einen derart starken Eindruck hinterlassen hat, dass die Erinnerung an seine Intensität mich seit besagtem Abend nicht mehr verlassen und letztendlich dazu bewogen hat, dieses Phänomen im Rahmen meiner Bachelorarbeit zu untersuchen. Ich wusste, was ich gefühlt hatte, wusste, dass es keine Illusion war, dass es *echt* war, auch, dass *Holy Motors* dieses Gefühl getriggert hatte, die genauen Hintergründe und die Bedeutung des Erlebten waren mir allerdings stets ein Rätsel. Was steckt hinter der recht unbeholfenen Beschreibung eines traumhaften Zustands stark veränderten Bewusstseins?

Nun kann ich Sie, mein sehr verehrter, aufgrund dieser von Subjektivität geprägten ersten Zeilen meiner Arbeit möglicherweise leicht irritierter Leser, beruhigen, denn ab diesem Punkt verabschiede ich mich von jeglichen subjektiven Schwärmereien und wende mich der objektiven und wissenschaftlichen Analyse zu. Carax selbst sagt, seine Filme beginnen stets mit einem Gefühl und einem Bild, niemals einer Idee oder einem Skript<sup>3</sup>; und genauso steht es auch mit dieser Arbeit, weshalb ich es als wichtig

---

<sup>2</sup> Colin McGinn; *The power of movies*, New York, 2005: 4

<sup>3</sup> Leos Carax auf der Pressekonferenz des New York Film Festival 2012;  
<https://www.youtube.com/watch?v=TEtIgyIPu2c>, [Stand: 13.08.2014]

erachtete, zunächst das Gefühl zu erläutern, mit dem alles begann. Der Film *Holy Motors* eignet sich aus zwei Gründen zur Analyse der Kinoerfahrung: Einerseits, weil er mir die, in meinem Fall, stärkste und bedeutendste dieser Art beschafft hat, zum anderen, wie sich zeigen wird, weil der Film ebendieses Potenzial des Kinos, Erfahrungen zu schaffen, zum unterschwelligen Inhalt hat. Beziehungsweise *haben könnte*, denn ich möchte in keinsten Weise eine Deutungshoheit für mich in Anspruch nehmen. Ich bin der festen Überzeugung, dass es zahlreiche, dem meinen gänzlich konträre Ansätze gibt, diesen Film zu analysieren, bemühe mich aber natürlich, meinen Standpunkt mit konkreten Fakten zu belegen. In den Worten Martha Blassniggs, deren Werk *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience* ein weiteres Fundament meiner Arbeit darstellt:

*„The here proposed ontological approach [...] remains of course necessarily always speculative, since it concerns a generalisation of a subjective and rather intimate event and experience in a collective forum.“<sup>4</sup>*

In anderen Worten, der von mir gewählte Ansatz, das Phänomen der Kinoerfahrung anhand des Filmes *Holy Motors* zu untersuchen, wird bei aller wissenschaftlichen Objektivität niemals im Ganzen von meiner Persönlichkeit als subjektiver Verfasser dieser Zeilen zu trennen sein, gerade, weil das *von mir Erlebte* und *Erfahrene* als Ausgangspunkt dient, ich hüte mich jedoch davor, meine eigene Meinung in irgendeiner Weise den wissenschaftlich analytischen Prozess untergraben zu lassen. An dieser Stelle lohnt es sich, noch einmal hervorheben, dass das eigentliche Thema dieser Arbeit die Untersuchung der Kinoerfahrung *an sich*, also in einem universellen Kontext darstellt, die Natur der Kinoerfahrung von *Holy Motors* sich von anderen Filmen nur an Intensität, nicht an Art und Weise, unterscheiden mag.

Ziel der Arbeit ist es, zu untersuchen, *wie* ein Film sich Eintritt in des Zuschauers Geist verschafft, *was* konkret bei diesem Wahrnehmungsvorgang geschieht und was dies für

---

<sup>4</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience: Revisiting ideas on Matter and Spirit*, New York 2009: 12

Konsequenzen mit sich bringt, sowie welche Rolle in Anbetracht der Thematik der Einheit von Körper und Geist dem Zuschauer zuteil kommt. Meine Recherche hat zu verschiedenen, für die hier behandelte Thematik relevanten Theorien des Kinos geführt, die ich im Laufe der Arbeit erläutern und auf den Film *Holy Motors* und die Kinoerfahrung rückdeuten werde. So bildet das erste Fundament eine Analogie zwischen den Filmbildern auf der Leinwand und dem menschlichen Geist mit besonderem Fokus auf dem Aspekt der Träume, basierend auf den Lehren des britischen Philosophen Colin McGinn. Im Anschluss daran erläutere ich die Konzepte des *élan vital*, der kinematografischen Wahrnehmung und des qualitativen Zeitbegriffs *durée* des französischen Philosophen Henri Bergson mit Bezug auf das Phänomen der Kinoerfahrung, ausgehend von Martha Blassniggs Werk *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*. Abschließend widme ich mich der Leihkörpertheorie des Publikums der Medienphilosophin Christiane Voss, die die zuvor genannten Theorien rekapituliert sowie um das, insbesondere in Bezug auf *Holy Motors* relevante Konzept des Leihkörpers erweitert.

Um diese Einleitung mit den, in gewisser Weise die Essenz meiner Arbeit beschreibenden, Worten Werner Herzogs abzurunden:

„*Film is not analysis, it is the agitation of the mind.*“<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Cronin; *Herzog on Herzog*, New York 2002: 139

## II. Hauptteil

### 1. Inhaltsangabe

Der Regisseur des Filmes, Leos Carax, wird von schiffsähnlichen Geräuschen aus dem Schlaf geweckt. Er geht der Herkunft der Geräusche auf den Grund und entdeckt dabei eine versteckte Tür in seinem Zimmer, die in einen Kinosaal voller schlafender Zuschauer führt.

Nach diesem Prolog begleitet der Film einen Tag aus dem Leben des Protagonisten, Monsieur Oscar, der von Céline, seiner Fahrerin und Betreuerin, in einer weißen Stretchlimousine von Termin zu Termin kutschiert wird. Im Rahmen dieser Termine schlüpft Monsieur Oscar in verschiedenste Rollen, die er allesamt mit höchster Glaubwürdigkeit und Hingabe verkörpert. So startet er als wohlhabender Bänker bei seiner Familie, verbringt den Vormittag als alte Bettlerin auf einer Brücke und Motion-Capturing Darsteller, treibt nach dem Mittagessen als koboldartiges Monster aus der Unterwelt auf einem Friedhof sein Unwesen und entführt dabei ein Supermodel in die Kanalisation, um im Anschluss in der Rolle eines Familienvaters seine Tochter von einer Party abzuholen. Auf diesen Termin folgt eine musikalische Einlage, ein *entr'acte*, bei der Monsieur Oscar Akkordeon spielend mitsamt einer Band durch eine Kathedrale zieht. Darauf folgend ersticht er als der Auftragsmörder Alex einen gewissen Théo, der sich als eine weitere seiner Figuren herausstellt. Auf dem Weg zum nächsten Termin führt er in der Limousine ein Gespräch mit einem mysteriösen Mann, der als Vertreter seiner Auftraggeber auftritt, über die Beweggründe seiner Arbeit. Es folgt eine, allem Anschein nach, spontane Aktion, als Monsieur Oscar seine Fahrerin Céline zum Anhalten auffordert und, verkleidet als psychopathischer Anarchist, auf offener Straße denselben Bänker erschießt, den er zu Beginn des Tages noch verkörpert hatte. Obwohl er im Zuge dieser Tat selbst von den Leibwächtern des Bänklers erschossen wird, betritt er kurz darauf als alter, gebrechlicher Mann ein Luxushotel, um dort, nachdem er ein zutiefst emotionales Abschiedsgespräch mit einer jungen Dame geführt hat, zu sterben. Diese führt, wie sich nach seinem „Tod“ herausstellt, denselben Beruf aus wie er und hatte die Rolle der jungen Frau auch nur verkörpert. Aufgrund eines Zusammenstoßes mit einer zweiten Limousine kommt es zu einem zufälligen Treffen mit einer Kollegin, mit der Monsieur Oscar offenbar eine gemeinsame Liebesgeschichte verbindet, die er aber seit 20 Jahren nicht mehr

gesehen hatte. Sie singen ein Lied über vergangene Zeiten und die Frau springt, dann selbst die Rolle einer Flugbegleiterin verkörpernd, vom Dach eines Kaufhauses in den Tod. Der letzte Termin des Tages führt Monsieur Oscar nach Hause zu seiner Familie, die in diesem Fall aus einer Schimpansenfrau und einem Schimpansenbaby besteht.

Céline stellt die Karosse die Nacht über in einer Garage unter, wo sich weitere Limousinen derselben Art befinden. Nachdem die Lichter erloschen sind, führen die Limousinen (!) ein Gespräch über das Ende der sichtbaren Maschinen, der Motoren und damit der Aktion, das in einem kollektiv gemurmelten „Amen“ endet.

## **2. Die Analogie von Film und Geist**

Im Sinne des Ziels meiner Arbeit, das Phänomen der Kinoerfahrung anhand des Films *Holy Motors* zu untersuchen, möchte ich im nun folgenden Kapitel eine Theorie erläutern, die auf der Annahme basiert, dass wir überhaupt erst in der Lage sind, Filme zu verstehen, weil, erstens, unser Verstand im Film, seine Architektur betreffend, auf seinesgleichen trifft und, zweitens, die in Filmen dargestellte Realität der Realität unserer Träume entspricht. Der menschliche Verstand wird im Zuge dieser Argumentation von einem ontologischen und nicht von einem neurobiologischen Standpunkt aus betrachtet.

### **2.1. Exkurs in den Dualismus von Körper und Geist nach René Descartes**

Um die Hintergründe der folgenden ontologischen Betrachtungen zu verstehen, ist ein kurzer Ausflug in die Philosophie René Descartes vonnöten. Es handelt sich um das in der Philosophie weit verbreitete Thema der Beschaffenheit des menschlichen Geistes. Descartes prägte den Begriff des Leib-Seelen Problems im Sinne eines Dualismus, sprich er unterscheidet zwischen dem körperlichen, materiellen und dem geistlichen, immateriellen, die seiner Ansicht nach getrennt voneinander existieren.

*„The body is a substance with mass and bulk, a three-dimensional occupant of space, a physical organism. The mind, by contrast, lacks these attributes, being constituted by thought: it is a weightless, intangible being, existing alongside the material body.“<sup>6</sup>*

So resümiert der britische Philosoph Colin McGinn den Descart'schen Dualismus von Leib und Seele in seinem Werk *The power of movies*. Des Weiteren stellte für Descartes der Geist das dar, was eine Person *ist*, das *wahre Selbst*, im Gegensatz zu einem Körper, den man nur *hat*. Inneres und Äußeres werden gegenübergestellt und getrennt voneinander betrachtet. Es bedeutet im Prinzip dasselbe, was viele Religionen als die Seele betrachten, einen jeglicher Materialität enteigneten bzw. befreiten Menschen, in diesem Zusammenhang als *kartesisches Selbst* bezeichnet. Nun stellt diese strikte Trennung von Körper und Geist eine stark vereinfachte ontologische Sichtweise dar, die aus Sicht heutiger Philosophen nicht als akkurate Beschreibung, geschweige denn als Lösung des Leib-Seelen Problems betrachtet wird und es entspricht auch nicht meiner Intention, sie als solche hier zu postulieren. Nichtsdestotrotz liefert der Descart'sche Dualismus eine recht treffende Beschreibung, wie Körper und Geist herkömmlicher- und instinktiverweise aufgefasst werden und eignet sich obgleich seiner Simplität als Ausgangspunkt der folgenden Argumentation.

## 2.2. Der menschliche Geist als dematerialisierter Körper

Um jedwede Konfusion im Keim zu ersticken, möchte ich kurz beschreiben, was, im Verlauf der gesamten Arbeit, mit dem Terminus *Geist* gemeint ist. Niemals im religiösen oder mystisch-spirituell behafteten Sinne, sondern der Geist als ontologisches Konzept der spirituellen Dimension kognitiver Prozesse. Martha Blassnigg, die in ihrem Werk *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience* das englische Wort *spirit* im gleichen Kontext verwendet, trifft die Definition auf Basis der etymologischen Herkunft. So leitet sich *spirit* zum einen aus dem

---

<sup>6</sup> McGinn; *The power of movies*, New York, 2005: 64

lateinischen *spiritus*, 'atmend', und zum zweiten aus dem altgriechischen *psukhê*, was für 'atmen', 'Leben', 'Seele' und 'Verstand' steht, ab.<sup>7</sup>

Wenn auch ein anfänglicher Vergleich des *kartesischen Selbsts* und des Filmbildes sich schon an diesem Punkt anbietet, möchte ich mich von diesem Begriff entfernen und ihn durch einen, zur Beschreibung der Analogie von Verstand und Film, aufgrund des universelleren Charakters besser geeigneteren, ersetzen. Das *kartesische Selbst* seiner Konnotation mit dem *wahren Sein* eines Menschen beraubend und damit den Bereich des *entkörperlichten Selbsts* und der Seele verlassend, wenden wir uns der Idee eines *dematerialisierten Körpers* zu, der zwar nicht-existent ist bzw. nicht existieren kann, aber ein für die Theorie sehr geeignetes Modell darstellt.

Was ist ein *dematerialisierter Körper*? Handelt es sich zwar um ein in der Realität nicht vorkommendes Modell, so gibt es dennoch etwas in der echten Welt, das jedem bekannt ist und der Vorstellung eines dematerialisierten Körpers sehr nahe kommt: Schatten, insbesondere von Menschen geworfene Schatten. Sie sind Abbildungen ihres Originals, bewegen sich wie das Original, haben dieselbe, wenn auch in der Regel verzerrte, Form, eine körperliche Form. Schatten sind zweidimensionale, von Licht bzw. der Abwesenheit von Licht, geformte Abbildungen eines Objekts und eignen sich somit zur Beschreibung der Idee eines dematerialisierten Körpers. Auch hier deutet sich bereits die Analogie zum Filmbild an, schließlich ist es eine durchaus geläufige Meinung, Platons, auf einem Schattenspiel basierendes, Höhlengleichnis in Relation zum Kino zu setzen<sup>8</sup>. Wir wollen aber weiter dem Begriff des dematerialisierten Körpers auf den Grund gehen. In den Worten McGinns:

„*This is the idea of the human body with the material stuffing taken out of it, transformed into something impalpable.*“<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 8

<sup>8</sup> So z.B. in einem Werk des Psychotherapeuten Theo Pieglar, *Mit Freud im Kino* (2008, Psychosozial-Verlag) in dem er dem Kino in einem psychoanalytischen Ansatz begegnet, mit dem Vergleich von Kino und Platons Höhlengleichnis als einer seiner Ausgangspunkte.

<sup>9</sup> McGinn; *The power of movies*, New York, 2005: 70

Zum einen also eine körperliche, aber nicht fühlbare Form, die man dennoch sehen kann. Eine weitere Charakteristik beschreibt er wie folgt:

*„It is a body without the ignominy of flesh. There is nothing animal about it.“<sup>10</sup>*

Der dematerialisierte Körper als idealisierte Form des menschlichen Körpers. Idealisiert insofern, dass einige der eher unangenehmen, materiellen Eigenschaften wegfallen. Der dematerialisierte Körper hat keinen Geruch, hinterlässt keine Spuren, besitzt keine inneren Organe, kann keinen Schaden durch den Kontakt mit ordinären Dingen von sich tragen. Am allerwichtigsten aber, und dies ist der Punkt, der uns den Sprung zum Geist erlaubt, ist der dematerialisierte Körper *vereinheitlicht*. Der Descart'sche Dualismus von Leib und Seele findet hier keine Anwendung, es gibt keine Unterscheidung zwischen Körper und Seele, zwischen Innen und Außen. Alles äußerlich Sichtbare reflektiert das wahre Innere und es gibt nichts Redundantes am dematerialisierten Körper. Der dematerialisierte Körper ist die Aktion des Geistes, dargestellt durch die Aktion des Körpers, man könnte auch von der Verkörperung des Geistes sprechen. Wie gesagt, eine solche Verkörperung gibt es in der Realität natürlich nicht, wir werden aber im nächsten Punkt sehen, inwiefern diese Vorstellung in Relation zum Filmbild relevant ist.

### **2.3. Die Filmbilder auf der Leinwand als dematerialisierte Körper**

Nun, da der Begriff des dematerialisierten Körpers erläutert ist, möchte ich diesen im Sinne der Analogie von Verstand und Film auf das Kino übertragen. Ansätze dieser Theorie tauchen bereits in dem 1916 veröffentlichten Buch *The Photoplay: A*

---

<sup>10</sup> McGinn; *The power of movies*, New York, 2005: 72



*Psychological Study* (alt.: *Das Lichtspiel: Eine psychologische Untersuchung*) des Pioniers der Filmtheorie<sup>11</sup> und Harvardprofessors Hugo Münsterberg auf:

*„The massive outer world has lost its weight, it has been freed from space, time, and causality, and it has been clothed in the forms of our own consciousness. The mind has triumphed over matter and the pictures roll on with the ease of musical tones. It is a superb enjoyment which no other art can furnish us. No wonder that temples for the new goddess are built in every little hamlet.“<sup>12</sup>*

Wir erkennen einige der vorhin genannten Charakteristiken des dematerialisierten Körpers in diesen Worten: Das Äußere hat sein Gewicht verloren und findet sich befreit von Raum, Zeit und Kausalität. Der Triumph des Geistes über den Körper im Sinne einer verlustfreien Übersetzung der Aktion des Geistes in die Aktion des Körpers. Er umschreibt so die Faszination der Filmbilder und kann aus heutiger Sicht angesichts der damaligen Umstände, wenn man die Filme bedenkt, die es 1916 im Kino zu sehen gab, als wahrhafter Visionär betrachtet werden. Er geht noch etwas weiter und bezeichnet den Film als „neue Gottheit“ und die Kinos als „Tempel“. Diesen Vergleich genauer zu durchleuchten, ist nicht Bestandteil dieser Arbeit, es sei jedoch vermerkt, dass man auch über diese Thematik einen ausführlichen Diskurs führen könnte. Um das Filmbild weiter als dematerialisierten Körper zu definieren, lohnt es sich, die zuvor genannten Eigenschaften noch einmal in Erinnerung zu rufen. Nehmen wir z.B. eine durch einen Schauspieler verkörperte Figur: Sie hat eine zweidimensionale<sup>13</sup> körperliche Form, ist aber dennoch immateriell, da sie aus Licht besteht, das von einem Projektor auf eine Leinwand projiziert wird. Die körperlich sichtbaren Aktionen dieser Figur stellen, solange es sich um eine gelungene schauspielerische Leistung im

---

<sup>11</sup> Vorwort von Jörg Schweinitz in: Münsterberg; *Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie*, Wien 1996: 12

<sup>12</sup> Münsterberg; *The photoplay: A psychological study*, Wien, 1996: 67

<sup>13</sup> In Bezug auf das seit einiger Zeit wieder populäre 3D-Kino müsste man die genannte Eigenschaft der Zweidimensionalität genauer unter die Lupe nehmen. Es sei angemerkt, dass 3D-Filmbilder trotz allem nur eine Illusion von Dreidimensionalität erzeugen, die wiederum erst im Kopf des Betrachters entsteht, die eigentlichen Filmbilder sind nach wie vor zweidimensional auf eine Leinwand projiziert und weichen in diesem Sinne nicht von der Definition des dematerialisierten Körpers ab. Ob ein Film wie *Holy Motors* in 3D funktionieren würde, möchte der Autor dieser Zeilen trotz allem zu bezweifeln wagen.

Rahmen einer gelungenen filmischen Umsetzung handelt, das innere Leben der Figur dar, bzw. den Teil des inneren Lebens, der im Sinne der erzählten Geschichte dargestellt werden soll. Kein noch so kleiner Aspekt des Filmbildes ist überflüssig und es handelt sich dementsprechend um eine Idealisierung. Mit der Aussage Münsterbergs, das Filmbild trete in Gestalt unseres eigenen Bewusstseins in Erscheinung, sowie der Beschreibung des Bewusstseins bzw. Verstandes als dematerialisierten Körper haben wir die Analogie hergestellt. Er schreibt überdies in einem Essay namens *Warum wir ins Kino gehen*, auch 1916 als Teil des zuvor genannten Werkes erschienen:

*„The photoplay expresses the action of the mind as against the mere action of the body... The inner mind which the camera exhibits must lie in those actions of the camera itself by which space and time are overcome and attention, memory, imagination, and emotion are impressed on the bodily world.“<sup>14</sup>*

Indem er hier direkten Bezug auf die Kamera als technischen Apparat zur Aufzeichnung der Filmbilder nimmt, hebt er einen weiteren Aspekt hervor, den zu erwähnen es sich lohnt. Soll das Filmbild als Analogie zu unserem Verstand erhalten, so kann man zum einen die Kamera als Äquivalent unserer Augen mit der Funktion des Wahrnehmens und Festhaltens bzw. Erinnerns betrachten und zum anderen den Schnitt als Methode des Verknüpfens, wie es unser Verstand bei kognitiven Prozessen tut, die das Herstellen oder Erkennen von Zusammenhängen beinhalten. An dieser Stelle lohnt es sich dennoch, einen dem ein oder anderen Leser möglicherweise in den Sinn gekommenen Einwand zu erläutern. Wie kann das Filmbild schließlich inmateriell sein, wenn es doch auf einer materiellen Fläche, der Leinwand, projiziert werden muss, um wahrgenommen zu werden? Auf den ersten Blick ein berechtigter Einwand, bedenkt man jedoch die Tatsache, dass die Leinwand als solche während einer Filmvorführung nicht als Leinwand wahrgenommen wird, der Zuschauer, ähnlich wie bei einem Fenster, vielmehr durch sie hindurchsieht, ist dieser Einwand entkräftigt. Dieses Hindurchsehen wird durch die Kinosituation gefördert, indem im Saal Dunkelheit herrscht und die Leinwand aus einem nicht reflektierendem Material

---

<sup>14</sup> Münsterberg; *The photoplay: A psychological study*, Wien, 1996: 45

besteht. Darüber hinaus nimmt sie während der Vorführung so gut wie das gesamte Blickfeld des Zuschauers ein und man nimmt dadurch die räumliche Grenze der Leinwand, und damit der Filmwelt, fast nicht mehr wahr. Die Leinwand ist ein Mittel zur Bildung der Illusion eines dematerialisierten Körpers. Schließlich hatte ich bereits angemerkt, dass es so etwas wie einen dematerialisierten Körper in der Realität nicht gibt, es nur als Modell zur Beschreibung der Analogie von Film und Verstand dient. Nötiger Bestandteil dieser Illusion ist die Lichtprojektion sowie die Leinwand als so wenig wie möglich wahrnehmbarer Körper. Um noch einmal Colin McGinn zu zitieren, der das in seinem Werk sehr treffend in Worte fasst:

*„The intersection of beam and screen is what conjures the movie image into existence, as the ethereal collides with the solid.“<sup>15</sup>*

Die Entstehung des Filmbildes als Kollision des Ätherischen in Form des Lichtes, dem Geist, mit der soliden Leinwand als Körper; mit dieser Beschreibung sehen wir noch einmal das Konzept der Vereinheitlichung von Körper und Geist resümiert.

So halten wir also fest, dass ein wesentlicher Bestandteil der Wirkungsweise des Kinos die Analogie des Filmbildes bzw. der Filmprojektion mit dem menschlichen Verstand im Sinne eines dematerialisierten Körpers darstellt und sich die Kinosituation aufgrund dessen mit dem Blick durch die Leinwand hindurch in einen anderen Geist hinein vergleichen lässt. Da ein wichtiger Aspekt der Kinoerfahrung das eventuelle Identifikationspotenzial mit den auf der Leinwand betrachteten Bildern ist, könnte man sagen, das Kino erlaubt es dem Zuschauer, in einen Teil seines eigenen Geistes oder eine Erweiterung dessen hineinzublicken:

*„The mind reaches out to film and finds its own landscape, a version of its own process. Thus when mind and movie come into contact, it*

---

<sup>15</sup> McGinn; *The power of movies*, New York, 2005: 61

*is like one mind finding another; we see ourselves in film - our very consciousness stretched out before us.*<sup>16</sup>

## 2.4. Die Sonderstellung des Kinos im Vergleich zu anderen Medien

Der Grund, warum das Thema dieser Arbeit die Untersuchung der *Kinoerfahrung* des Films *Holy Motors* und nicht einfach nur der Erfahrung des Films an sich ist, liegt natürlich darin, dass das Kino eine absolute Sonderstellung einnimmt, wenn es darum geht, Erfahrungen durch die Reproduktion von Filmen zu generieren. Unter den zuvor erläuterten Aspekten der Filmbilder als dematerialisierte Körper wollen wir kurz das Endgerät unter die Lupe nehmen, das noch am ehesten mit dem Kino zu vergleichen ist: Den Fernseher. Drei Faktoren lohnt es sich, hervorzuheben: Zum einen hat die Oberfläche des Fernsehers, der Bildschirm, eine Textur, die vom Zuschauer in Form von reflektierten Gegenständen oder seinem eigenen Spiegelbild während des Filmes wahrgenommen werden kann. Zweitens ist die Größe des Fernsehers, trotz stetig wachsender Bilddiagonalen, schlicht und einfach nicht ausreichend, um das komplette Blickfeld des Zuschauers einzunehmen und somit die Grenzen der Filmwelt zu kaschieren und des Zuschauers gesamte Welt zu *sein*. Drittens ist der Fernseher gefährlich nah an einem Möbelstück dran und wird als solches als Objekt im Raum wahrgenommen, was ihm die Charakteristik des *Fensters in eine andere Welt* streitig macht. Dieselben Faktoren gelten in leicht abgeänderter Variante für die restlichen Endgeräte wie Tablet, Laptop oder Smartphone.

## 2.5. Die Traumtheorie

Im Rahmen der nun folgenden Kapitel möchte ich die Analogie von Filmbildern und Verstand in Bezug auf einen bestimmten Teil des menschlichen Geistes vertiefen: den Traum. Auch in diesem Kapitel bildet das Werk Colin McGinns den Grundstein meiner Argumentation. Er überlegt zunächst, ob die Tatsache, dass wir unsere Träume, während wir sie träumen, als wahre Gegebenheiten erleben, an einer Art menschlichen

---

<sup>16</sup> McGinn; *The power of movies*, New York, 2005: 68

Schwäche zur Verwicklung in fiktionalen Produkte liegt, krempelt diesen Gedanken aber um und kommt zu der Annahme, dass die Auswirkung eines fiktionalen Filmes auf den menschlichen Verstand auf der zuvor bereits vorhandenen Erfahrung mit Träumen basiert.

*„The idea was that our assent to what we dream might be a special case of our propensity to become involved in fictional products, allowing them to take over our minds - dream belief as fictional absorption. But then it occurred to me that perhaps the direction of illumination goes the other way too: maybe our experience of films is conditioned by our prior experience with dreams. Could it be that the allure of film is explained by the fact that films evoke the dreaming mind of the viewer?“<sup>17</sup>*

Sinn und Zweck dieses Kapitels liegt nicht darin, das Thema Traum von einem psychoanalytischen Standpunkt aus zu durchleuchten, sprich Fragen wie *Warum träumen wir?* Oder *Was bedeuten unsere Träume?* auf den Grund zu gehen, sondern vielmehr, gewisse formelle Eigenschaften des Traumes in Bezug auf die Funktionsweise des menschlichen Verstandes mit denen des Filmes zu vergleichen, stets auf der zuvor erstellten Film-Geist Analogie basierend. Die folgenden Ausführungen stellen also keine medizinisch-psychologische, sondern vielmehr eine traumtheoretische Herangehensweise, analog zur Filmtheorie, dar.

### 2.5.1 Explizite und implizite Träume im Film

Anna Powell analysiert in ihrem Buch *Deleuze, Altered States and Film* (2007) die Filmtheorien des französischen Philosophen Gilles Deleuze. Für diesen Teil ist seine Unterscheidung zweier Arten Traumbilder im Film interessant: expliziter und impliziter Traum. Der explizite Traum stellt, wie der Name schon sagt, explizit einen Traum im Film dar, lässt also keine Zweifel daran aufkommen, dass es sich bei dem Gezeigten um die Darstellung eines Traumes handelt. Unter diese Kategorie fällt z.B. der Film *Ein andalusischer Hund* (1929) von Salvador Dalí und Luis Buñuel. Die Künstler des

---

<sup>17</sup> McGinn; *The power of movies*, New York, 2005: 1

Surrealismus setzten sich intensiv mit den Traumlehren Sigmund Freuds auseinander und sahen in diesen die wissenschaftliche Grundlage für ihre Kunst. Der wichtigste Theoretiker des Surrealismus, André Breton, bezeichnete *Ein andalusischer Hund* als den ersten echten surrealistischen Film, als einen Ausdruck psychischer Automatismen in ihrer reinsten Form, unverfälscht und frei von jeglicher moralischen und ästhetischen Kontrollinstanz.<sup>18</sup> Der Film erlangt seinen traumhaften Charakter anhand dick aufgetragener, filmischer Stilmittel wie Überblendungen, Doppelbelichtungen, komplexe Kamerabewegungen, Spezialeffekte, chemische Nachbearbeitung und nicht-linearem Schnitt<sup>19</sup>, was ihn als explizit dargestellten Traum identifiziert. Beim impliziten Traum hingegen wird größtenteils auf die direkte Darstellung eines Traumes mithilfe solcher Mittel verzichtet. Der gesamte Film *wirkt wie ein Traum* und beinhaltet somit für den Zuschauer unbewusst einen Übergang in eine andere Realität, was sich unter dem Aspekt der Kinoerfahrung lohnt, genauer zu untersuchen. Unbewusst deshalb, da der Zuschauer beim impliziten Traum nicht *weiss*, dass es sich um einen Traum handelt, er wird vielmehr in eine traumähnliche Situation versetzt. Deleuze zufolge:

*„Entire films can be a gigantic dream, but an implied dream, which in turn implies the passage of a presumed reality, however ambiguous the state of such a real might be.“<sup>20</sup>*

Der Begriff des impliziten Traumes bezieht sich also auf die bereits angesprochene Analogie von Film- und Traumwelt. Im Folgenden führe ich diese weiter aus, komme an einem späteren Punkt allerdings noch einmal auf beide Arten der Traumbilder zu sprechen, da sowohl der explizite als auch der implizite Traum in Bezug auf *Holy Motors* Relevanz tragen.

---

<sup>18</sup> Powell; Deleuze, *Altered States and Film*, Edinburgh, 2007: 24

<sup>19</sup> Powell; Anna, *Deleuze, Altered States and Film*, Edinburgh, 2007: 26

<sup>20</sup> nach Deleuze: Powell; *Deleuze, Altered States and Film*, Edinburgh, 2007: 41

### 2.5.2. Übereinstimmende Eigenschaften von Traum und Film

Ein erster Vergleich lässt sich anhand der äußeren Bedingungen von Traum und Kinobesuch erstellen. Zum einen durch die in beiden Fällen herrschende Dunkelheit und zum anderen durch die weitgehend passive körperliche Haltung des erfahrenden Subjekts, also des Träumers bzw. Zuschauers. Es ist in Bezug auf ein späteres Kapitel wichtig, hervorzuheben, dass es sich, zumindest im Falle des Kinobesuchers, um eine motorisch passive Haltung, nicht eine gänzlich körperlich passive Haltung handelt, ein Unterschied, den ich später erläutern werde. Weitere übereinstimmende Eigenschaften, die nach einer ausführlicheren Erläuterung verlangen, werden im Folgenden beschrieben.

#### Verschmelzung von Sinneswahrnehmung und Affekt

Vergleicht man das Wahrnehmen von Traumbildern mit der normalen Wahrnehmung im Wachzustand, so fällt auf, dass jedes im Traum vorkommende Bild auf eine bestimmte Emotion, auf einen bestimmten Affekt im Träumer, zugeschnitten ist. Es gibt im Traum keine Wahrnehmung von Nebensächlichkeiten, die zunächst einmal gefiltert und sortiert werden müssen wie im Wachzustand. Die Bilder, unserem eigenen Verstand entsprungen, stellen die direkte Übersetzung von als Emotionen manifestierten Sinneseindrücken in Traumbilder dar, die wiederum visuelle und auditive Sinneseindrücke sind. McGinn beschreibt die Traumbilder als von unserem Verstand entworfene Verkörperung einer bestimmten Emotion, was sofort eine Erinnerung an die in einem früheren Kapitel erwähnte Vereinheitlichung von Körper und Geist bei dematerialisierten Körpern hervorruft.

*„The dream images have clearly been designed to convey - better, embody - a specific emotion.“<sup>21</sup>*

Auch erwähnenswert ist folgendes Zitat, in dem er diesem, von Freud als „Transsubstantiation der Empfindungen in Traumbilder“<sup>22</sup> bezeichneten Phänomen

---

<sup>21</sup> McGinn; *The power of movies*, New York, 2005: 103

eine Gleichstellung von visuellen Eindrücken (*visual*) und Instinkt (*visceral*) im Sinne tief in uns schlummernder Emotionen attestiert:

*„Dream imagery is pregnant with strong affect: the visual is the visceral and vice versa. It is almost as if the dream machinery's prime purpose is to find a sensory expression for whatever emotions are seething within - to transmute feeling into emotion.“*<sup>23</sup>

Somit kommen wir zum Vergleich mit Filmen, denn schließlich existiert auch in einem (gelungenen!) Film jedes Bild und jeder Ton nur zu dem einzigen Sinn und Zweck, dadurch eine gewisse Emotion darzustellen und somit die Geschichte voranzutreiben. Sind die dem Film zur Verfügung stehenden Mittel wohl dosiert und zielgerichtet eingesetzt, so sind wir auch im Kino in der Lage, Emotionen zu *sehen*, was wiederum an die Theorie der vergleichbaren Architektur von Film und Verstand und dem daraus resultierenden *Hineinblicken-in-einen-anderen-Verstand* beim Kinogang erinnert.

### **Räumlich-zeitliche Diskontinuität**

Sind wir im Wachzustand nur zu einer kontinuierlichen und linearen Bewegung durch Raum und Zeit in der Lage, zeigt sich unser Verstand im Traumzustand eher unbeeindruckt von den Regeln der Physik und lässt uns nach Belieben Sprünge durch Raum und Zeit vollziehen, die uns in dem Moment, als sie passieren, auch nicht weiter verwundern. Diese Eigenschaft geht Hand in Hand mit der Verschmelzung von Sinneswahrnehmung und Affekten, wie im vorherigen Punkt beschrieben, schließlich kann auch das Phänomen der räumlich-zeitlichen Diskontinuität im Traum als Antwort auf die jeweiligen psychologischen Bedürfnisse des Träumers interpretiert werden. So bezeichnet McGinn die räumlich-zeitliche Diskontinuität als psychologische Kontinuität<sup>24</sup>, da der Geist, befreit von den Fesseln der physikalischen Gesetze, immer genau das Bild in genau der Situation liefert, wonach die Psyche, ihrer jeweiligen Verfassung entsprechend, verlangt. Auch hier wieder liegt also der Vergleich zum Film nahe, besitzt dieser schließlich mit dem Schnitt ein Mittel zur Erzeugung räumlich-

---

<sup>22</sup> Freud; *Sigmund Freud: Gesammelte Werke 2/3 / Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main, 1961: 40

<sup>23</sup> McGinn; *The power of movies*, New York, 2005: 103

<sup>24</sup> McGinn; *The power of movies*, New York, 2005: 136



zeitlicher Diskontinuität, oder besser gesagt: ein Mittel, sich über räumlich-zeitliche Kontinuität bewusst hinwegzusetzen, um die erzählte Geschichte auf diese Art intensiver, kompakter, besser zu vermitteln. Sie den Zuschauer intensiver erleben zu lassen. Während eines Traumes ist dem Träumer nicht bewusst, dass es sich bei den Bildern um mental erzeugte Traumbilder und somit um die Illusion von Realität handelt. So geht es auch im Kino bis zu einem gewissen Grade darum, der Filmwelt anhand des Schaffens von Illusionen Glaubwürdigkeit zu verleihen. Die räumlich-zeitliche Diskontinuität nimmt dabei eine kritische Rolle ein: Zum einen ist sie ein Mittel zur Erzeugung der Illusion, zum anderen ist es als solches genau einer der Faktoren, über den sich der Zuschauer während der Vorstellung keine Gedanken machen soll, da dies ein Kippen der Illusion zur Folge hätte. Auch hier muss also eigentlich nicht hervorgehoben werden, dass nur der gekonnte Schnitt es vermag, die räumlich-zeitliche Diskontinuität als psychologische Kontinuität zu maskieren.

### **Realismus und Fantasie**

Eine weitere wichtige Charakteristik der Träume ist die Vermischung von realistischen und fantastischen Elementen. Hierzu müssen wir zunächst einen in unserem Sprachgebrauch sehr geläufigen Begriff untersuchen: *traumhaft*<sup>25</sup>. Wird etwas als traumhaft bezeichnet, so impliziert dies in der Regel eine Differenzierung des Beschriebenen von der Welt des realistisch Vorstellbaren und eine Einordnung in die Welt des Unwirklichen, Fantastischen. Doch so unwirklich und fantastisch wirken die Geschehnisse im Traum oft gar nicht; während des Traumes sowieso nicht, aber auch hinterher behält der Traum seinen unwirklichen Charakter eher durch Eigenschaften wie die vorhin erläuterte räumlich-zeitliche Diskontinuität als durch den reinen Inhalt. Sinn dieser Ausführung ist hervorzuheben, dass auch ein Film keinen unrealistischen, fantastischen Inhalt haben muss, um als Objekt der Traumtheorie zu gelten, was uns wieder zu dem Begriff des *impliziten Traumes* zurückführt, der in Abgrenzung zum expliziten Traum nicht die Darstellung einer Traumsequenz *im Film*, sondern den gesamten Film als Traum beschreibt.

---

<sup>25</sup> Der Begriff *traumhaft* hat zwei Bedeutungen. Einmal wird er umgangssprachlich als Synonym von Worten wie *wunderschön*, *unvergleichlich*, *idyllisch* verwendet. Die andere Bedeutung, die in diesem Fall von Interesse ist, versteht sich eher als Synonym von *surreal*, *übernatürlich*, *unwirklich*.

*„It is therefore essential to the dream theory of cinema that films should not seem like dreams. If they did, they would not be experienced as dreams are - as a piece of reality.“<sup>26</sup>*

Nichtsdestotrotz soll dies nicht bedeuten, dass gewisse Genres wie Fantasy oder Science Fiction, die in ihrem Inhalt der Realität, wie wir sie kennen, ziemlich weit entrückt sind, von der Traumtheorie auszugrenzen sind. Vielmehr lohnt es sich, hervorzuheben, dass selbst Filme mit noch so fantastischem Inhalt zumeist auf Gefühlen und Konflikten des wahren Lebens beruhen, die nur in ein anderes Setting, eine andere Welt verlagert und unter Umständen in ihrem Ausmaß verstärkt wurden. Wichtig ist, dass es *innerhalb der erzählten Geschichte* als Teil der dort postulierten Realität, und somit als reell und nicht *traumhaft*, wahrgenommen wird.

## **2.6. Analyse von *Holy Motors* im Sinne der Film-Geist Analogie**

Im nun folgenden Kapitel möchte ich auserwählte Aspekte des Filmes *Holy Motors* mit Bezug auf die zuvor erläuterten Theorien analysieren. So stehen diese zum Einen als Erklärung für die Wirkungsweise des Kinos allgemein, wir werden jedoch sehen, dass *Holy Motors* nicht nur im Sinne dieser Theorien *als Film funktioniert*, sondern darüber hinaus Teile davon im Film explizit inhaltlich thematisiert werden, der Film also, insbesondere in der als Prolog wirkenden Anfangssequenz Hinweise zur Entschlüsselung seiner Bedeutung und Funktionsweise liefert.

### **Der Prolog als expliziter Traum**

In der Anfangsszene wird Leos Carax von Geräuschen aus dem Schlaf geweckt und gelangt durch eine versteckte Tür in seinem Zimmer zur Quelle der Geräusche, einem Kinosaal voller schlafender Zuschauer. Eine Aussage Carax', er mache Filme für die Toten und zeige sie dann den Lebenden<sup>27</sup>, deutet an, dass es kein schlafendes,

---

<sup>26</sup> McGinn; *The power of movies*, New York, 2005: 115

<sup>27</sup> Denis Lim; *A Farewell to Celluloide*, [http://www.nytimes.com/2012/10/14/movies/leos-carax-makes-holy-motors-with-film-historys-help.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/10/14/movies/leos-carax-makes-holy-motors-with-film-historys-help.html?pagewanted=all&_r=0), [Stand: 13.08.2014]

sondern ein totes Publikum ist, dies ist jedoch Teil einer anderen Thematik und sei an dieser Stelle nur der Vollständigkeit halber kurz angemerkt.

Will man diese Szene als expliziten Traum deuten, so muss zunächst der Akt des Aufwachens nicht als wirkliches Aufwachen verstanden werden, sondern vielmehr als ein Eintreten in den Traum. Sein eigentlicher Körper liegt in diesem Sinne nach wie vor schlafend im Bett, während Carax als der Protagonist seines Traumes in Erscheinung tritt. Deutlich wird dies, als sich sein Mittelfinger urplötzlich als Schlüssel zu der eben entdeckten Geheimtür in der Wand entpuppt, was als typisches Element surrealistischer Traumstilistik gedeutet werden kann. Er entdeckt in dieser, an eine Kurzgeschichte E.T.A. Hoffmanns<sup>28</sup> angelehnten Sequenz, dass die Geräusche, die ihn geweckt bzw. seinen Traum initiiert haben, von einem Film im anliegenden Kinosaal stammen. Wir bekommen diesen Film jedoch nicht gezeigt. Erst, nachdem Carax eine Weile den Saal und das Publikum von oben betrachtet hat, beginnt der *eigentliche* Film mit der Geschichte um Mr Oscar, der zunächst in der Rolle des Bänklers in Erscheinung tritt. Die schiffs- und hafenartigen Geräusche sind derweil noch eine Weile zu vernehmen, ein Hinweis, dass es sich bei dem Film, der im Kino im Traum läuft, um denselben Film handelt, den wir nun sehen werden, sprich *Holy Motors*. Die Anfangsszene ist also, in Form eines expliziten Traumes, ein Indiz dafür, dass auch der folgende Film als Inhalt des Traumes des Regisseurs zu gelten hat. Die assoziative Überleitung anhand der schiffs- und hafenartigen Geräusche zu Außenaufnahmen eines durchaus als schiffsähnlich zu bezeichnenden Hauses beendet mit der Einleitung des *eigentlichen* Filmes um Monsieur Oscar gleichzeitig den Prolog als expliziten Traum. Wir machen einen Sprung in der Handlungsebene, indem wir die des expliziten Traumes verlassen. Denis Lavant, der Mr Oscar verkörpert, spricht in einem Interview von seiner Rolle als Verkörperung der verschiedenen

---

<sup>28</sup> In der Kurzgeschichte *Don Juan* von E.T.A. Hoffmann wird der Protagonist, ein Komponist, mitten in der Nacht von Gesangsgeräuschen geweckt, woraufhin er eine Tür in seinem Hotelzimmer entdeckt, die zu einer Ehrenloge eines Theaters führt, in dem soeben Mozarts Oper *Don Giovanni* aufgeführt wird. In *Holy Motors* sieht man durch das Fenster vorbeifliegende Flugzeuge, was ein Indiz dafür ist, dass auch Carax in der Sequenz einen Reisenden darstellt und sich als solcher in einem Hotelzimmer nahe eines Flughafens befindet. Darüber hinaus führt die Tür auch ihn zu einer Art Loge im Kinosaal, ähnlich wie bei Hoffmann.

Facetten Carax' Alter Egos<sup>29</sup>. So gesehen bleibt Carax in gewisser Hinsicht also auch nach dem Prolog der träumende Protagonist seines Filmes, dann allerdings nicht mehr in der expliziten Form seines eigenen Körpers, sondern metaphorisch mithilfe seines Leinwand-Egos Denis Lavant. Dies im Auge behaltend, werde ich im folgenden Punkt den restlichen Film als impliziten Traum identifizieren.

Für die jetzige Argumentation halten wir fest, dass die Anfangsszene in Form eines explizit dargestellten Traumes als Indiz für den folgenden Film als impliziten Traum des Regisseurs funktioniert.

### **Der restliche Film als impliziter Traum (des Regisseurs)**

Den *eigentlichen* Film *Holy Motors*, also die Geschichte um Mr Oscar, kann man fast schon als Paradebeispiel der Theorie des impliziten Traumes erachten. So erfüllt er jegliche vorhin erwähnten Kriterien der Analogie von Film und Traum, entspricht darüber hinaus aber auch in seiner inhaltlichen und narrativen Struktur der eines Traumes. Der britische Filmkritiker Robbie Collin beschreibt es in einer Rezension des *Telegraph* folgendermaßen:

*„Apparently we dream nine or 10 different dreams very vividly every night and the one connective thing between those dreams is that they all star us. That physical journey that Monsieur Oscar is making between those seemingly unrelated stories - it's very similar to the journey the human mind makes every night.“<sup>30</sup>*

Der Film ist insofern einem Traum ähnlich, als dass die einzelnen Termine von Mr Oscar in ihrer Gesamtheit mit einer in mehrere Traumgeschichten unterteilten Nacht zu vergleichen sind. Es handelt sich um inhaltlich komplett voneinander autonome Sequenzen, die sich zwar stets um Mr Oscar in der Verkörperung einer anderen Rolle

---

<sup>29</sup> Denis Lavant; <http://www.tip-berlin.de/kino-und-film/ein-interview-mit-schauspieler-denis-lavant>, [Stand: 13.08.2014]

<sup>30</sup> Robbie Collin; *What in the Hell is Holy Motors About?*, <http://www.thefader.com/2012/10/17/what-in-the-world-is-holy-motors-about/>, [Stand: 13.08.2014]

drehen, im Endeffekt aber in seiner Person denselben Protagonisten haben. Während er eine seiner Rollen ausfüllt, tut er dies mit der höchstmöglichen Überzeugung, verinnerlicht die Figuren im wahrsten Sinne des Wortes. Will heißen, es taucht während einem Termin kein noch so flüchtiger Aspekt seiner wahren Persönlichkeit auf, diese tritt erst nach getaner Arbeit, wenn er zurück in die Limousine steigt, wieder in den Vordergrund. Auch in dieser Hinsicht kann man die Termine also mit einem Traum vergleichen, da es scheint, als sei er sich, solange er arbeitet bzw. träumt, in keinsten Weise bewusst, dass es sich um die Verkörperung einer Rolle oder, im Sinne des Vergleichs, um einen Traum handelt. Das Einsteigen in die Limousine käme in diesem Fall einem Aufwachen gleich. In Anbetracht der zuvor erstellten Analogie bzgl. des fiktionalen Charakters von Traum und Film lohnt es sich an dieser Stelle, Leos Carax persönlich zu zitieren. So antwortet er auf eine Frage des englischen Filmkritikers Peter Bradshaw, was die Limousinen zu bedeuten hätten, er hielte sie für geeignete Vehikel der Fiktion und begründet dies folgendermaßen:

*„Obviously they’re meant to be seen, but you can’t see who’s in them. A bit like a bubble, like a virtual world. And you don’t own them, you rent them. They’re not yours. So I thought they were good vehicles for fiction.“<sup>31</sup>*

In Kombination mit folgender Passage eines Essays der Filmkritikerin Dana Linssen bzgl. derselben Thematik der Limousinen können wir die Theorie des Filmes als impliziten Traum und der Limousinen als außerhalb der Traumstruktur stehenden Elementes verfestigen:

*„The white stretch limos, the vehicles of our sublunary endeavours, are the horseless carriages [...] that keep our dreams going.“<sup>32</sup>*

Ich werde im Laufe der Arbeit noch einmal auf die Rolle der Limousinen zu sprechen kommen, für jetzt halten wir fest, dass sie im Sinne der Traumstruktur des Films ein

---

<sup>31</sup> Leos Carax, <https://www.youtube.com/watch?v=5DDQsvXbnUw>, [Stand: 13.08.2014]

<sup>32</sup> Dana Linssen; *Unmasking*, [http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_2.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_2.html), [Stand: 13.08.2014]

logisches Element liefern, das den Film von einer simplen Aneinanderreihung von voneinander unabhängigen Traumsequenzen unterscheidet. In Relation zu den Träumen wäre dies, metaphorisch betrachtet, ein Teil unseres Verstandes, der uns in einer traumreichen Nacht den Weg zum nächsten Abenteuer weist, eine aus einem künstlerischen, nicht wissenschaftlichen Standpunkt heraus gelieferte Erklärung zur Infrastruktur der Träume.

In diesem Zusammenhang gibt es einen weiteren Aspekt, den zu erläutern es sich lohnt. Zuvor hatte ich den expliziten Traum im Film unter anderem anhand einer bestimmten Charakteristik definiert: Das Vorkommen surrealistisch stilisierter Traumelemente, zu denen sich beispielsweise der Schlüsselfinger oder der gigantische, schwarze Hund aus dem Prolog zählen lassen. In der Geschichte um Mr Oscar gibt es eine Sache, die auf den ersten Blick durchaus unter diese Kategorie fallen könnte: Die Tatsache, dass er im Laufe des Filmes des Öfteren stirbt, ganze zweimal sogar von seiner eigenen Hand, sprich von einer anderen von ihm verkörperten Figur ermordet wird. So ermordet er in der Rolle des Auftragskillers eine Figur, die sich als er selbst herausstellt und erschießt gegen Ende des Filmes den anfangs von ihm verkörperten Bänker. In dieser Sequenz wird er darüber hinaus selbst von dessen Leibwächtern erschossen, um sich kurz darauf wieder aufzuraffen und zurück in die Limousine zu steigen. Dies ist im Rahmen der erzählten Geschichte nicht als surrealistisch unrealistisches Element zu kategorisieren. So ist seine scheinbare Unsterblichkeit kein Element, das sich über die Gesamtlogik des Filmes hinwegsetzt, sondern geschieht stets innerhalb eines Termins, im Rahmen der Verkörperung einer Figur. So, wie ein Schauspieler auf der Leinwand oder ein Träumer im Traum nicht wirklich stirbt, tut es auch Mr Oscar in seinen Rollen nicht. Seine Figuren tun es nur. Im folgenden Kapitel beschäftige ich mich intensiver mit der Figur des Mr Oscar, seinem Beruf und der Rolle der Limousinen. Zur Differenzierung des Films als expliziten bzw. impliziten Traumes halten wir fest, dass die scheinbare Unsterblichkeit Mr Oscars kein Indiz eines expliziten Traumes ist, da das Sterben einer seiner Figuren schlicht und einfach als Teil der Rolle und damit der jeweiligen, innerhalb des Termins erzählten Geschichte zu deuten ist.

### **Die Leinwand im Geist**

In diesem Punkt möchte ich die Anfangsszene mit Bezug auf die zuvor erstellte Analogie des menschlichen Geistes und den Filmbildern auf der Leinwand analysieren.

In einem vorherigen Punkt hatte ich diese als explizite Traumsequenz mit Carax in Person des Träumers ausgemacht; den Regisseur als durch die Traumlandschaft seines eigenen Geistes wandernden Protagonisten. Die Tatsache, dass er in seinem Traum einen Kinosaal findet, auf dessen Leinwand der von ihm erdachte Film läuft, erlaubt uns, diese Szene als direkte Referenz zur Film-Geist Analogie zu deuten. Eindeutiger hätte Carax dies schließlich nicht darstellen können, als anhand einer tatsächlichen Leinwand in seinem eigenen Kopf. Führt man diesen Gedanken weiter, so liegt die Schlussfolgerung nahe, dass sowohl Carax als auch das zu Anfang gezeigte Publikum während des restlichen Filmes, den wir soeben als impliziten Traum identifiziert haben, nach wie vor anwesend sind und somit lediglich eine Veränderung von Kamerawinkel und Bildausschnitt stattgefunden hat, damit die *wahren Zuschauer*, sprich wir, die Leinwand innerhalb des Regisseurs Kopfes zu sehen bekommen. Dies unterstreicht zum Einen die Theorien der Film-Geist und Film-Traum Analogien, eröffnet zum anderen jedoch einen neuen Spielraum an analytischen Spekulationen, hält Carax doch anhand dieses Gedankenspiels seinem *echten Publikum* den Spiegel lebloser Zombies vors Gesicht. Doch es gibt in diesem Kinosaal nicht nur Tote! So sehen wir ein Kleinkind, das, von riesigen schwarzen Hunden bedrohlich verfolgt, naiv und freudig den Gang hinunterläuft. Als würde Carax die Frage an sein Publikum richten, welcher Kategorie es angehört: Den Toten, die keine Erfahrungen mehr machen können, oder den Lebenden, die ihre Einfalt und Abenteuerlust noch nicht verloren haben und willens sind, an die Grenzen des Möglichen zu gehen. Denn dies ist, was Carax als Erfahrung beschreibt:

*„An experience is a journey to what is possible. You reach the limit of what is possible.“<sup>33</sup>*

---

<sup>33</sup> Leos Carax, New York Film Festival 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=TEtlgYPu2c>, [Stand: 13.08.2014]

### 3. Der Beruf des Monsieur Oscar

Im nun folgenden Kapitel möchte ich mich konkret mit dem Beruf der Hauptfigur Mr Oscar auseinandersetzen. Es ist dabei fraglich, ob man überhaupt von einem Beruf sprechen kann, da alle Anzeichen darauf deuten, dass es sich um seinen kompletten Lebensinhalt handelt. Die folgenden Ausführungen bauen auf den zuvor erläuterten Theorien bezüglich der Analogie von Film und Geist auf und stellen das Bindeglied zu den darauffolgenden Kapiteln, in denen ich mich weiter mit der Erkundung des Phänomens der Kinoerfahrung beschäftigen werde. Es muss an dieser Stelle angefügt werden, dass es sich bei den in diesem Kapitel dargelegten Theorien über den Beruf von Mr Oscar weitgehend um, auf Aussagen des Regisseurs, diverser Filmkritiker sowie Indizien im Film basierten, Spekulationen meinerseits handelt.

#### 3.1. Monsieur Oscar als dematerialisierter Körper

Wie dem Titel bereits zu entnehmen ist, besteht die Grundaussage bezüglich des Berufes und damit der Natur von Mr Oscar darin, dass es sich bei dieser Figur nicht um einen Menschen *per se*, sondern um einen dematerialisierten Körper, im Sinne der zuvor erläuterten Definition eines solchen, handelt. Ich werde diese Schlussfolgerung nun Schritt für Schritt herleiten.

Erinnern wir uns an die im vorherigen Kapitel erstellte Definition der einzelnen Termine von Mr Oscar als Sequenzen eines Traumes sowie im selben Atemzug an die Analogie von Träumen und Filmen. Die Termine können in diesem Sinne also als Filme bzw. als Auszüge von Filmen bezeichnet werden. Zugegebenermaßen bedarf es nicht einmal des relativ umständlichen Weges über die Traumtheorie, um diese Annahme zu erstellen. So ist es sicher einer der ersten Gedanken, die dem Zuschauer beim Sehen von *Holy Motors* durch den Kopf schiessen, lassen sich die einzelnen Termine doch relativ schnell einem gewissen Filmgenre zuordnen. Um ein paar der herausragendsten Beispiele zu nennen: Die Geschichte um den Friedhofskobold Mr Merde entspricht dem Genre des Monsterfilms, was nicht zuletzt durch die originale Musik aus *Godzilla* unterstrichen wird, in der Motion Capturing-Sequenz tauchen Elemente des Fantasy und Sci-Fi auf, die Geschichte des Vaters und seiner Teenage-Tochter stellt ein Familiendrama dar, wir finden Elemente des Gangsterfilms in der Szene um den Auftragsmörder im Parkhaus, das Treffen der ehemaligen Liebhaber im



verlassenen Einkaufshaus beinhaltet eine Musical-Einlage und mit der Akkordeonsequenz in der Kathedrale haben wir sogar das Beispiel eines Musikvideos. Als ob dies nicht genug wäre, weckt die Schlussequenz der sich unterhaltenden Limousinen auch noch Erinnerungen an humoristische Animationsfilme á la *Cars* (2006) wach. Darüber hinaus ähnelt die Vorbereitung zu seinen Terminen der eines Schauspielers für seine Rollen. Er schminkt sich, er verkleidet sich und an einer Stelle sehen wir ihn sogar seinen Text lernen.<sup>34</sup> In seinem Beruf geht es also darum, Illusionen zu schaffen, was er mit einer derartigen Konsequenz verfolgt, dass diese Illusionen regelrecht zur Realität werden. So schreckt er beispielsweise nicht davor zurück, der Assistentin des Fotografen auf dem Friedhof den Finger abzubeißen. Zu sagen, Mr Oscar sei die Verkörperung eines Schauspielers, der keine Grenzen kennt, um seine Rollen glaubwürdig darzustellen und den Inhalt von *Holy Motors* somit auf eine, zwar überaus komplexe, Darstellung dieses Berufes zu reduzieren, wäre jedoch viel zu einfach und wir wollen uns bei weitem nicht damit zufrieden geben. Für einen kurzen Moment lohnt es sich jedoch, diesen Gedanken aufrechtzuerhalten. Betrachten wir dazu die Szene ungefähr zur Hälfte des Filmes, als Mr Oscar in der Limousine ein Gespräch mit dem mysteriösen Mann mit dem großen Leberfleck im Gesicht, der als eine Art Auftraggeber oder Chef im weitesten Sinne in Erscheinung tritt und von Michel Piccoli verkörpert wird, führt, ein Gespräch, das bei genauerem Betrachten eine Vielzahl an Hinweisen zur Deutung des Filmes liefert, weshalb ich mich im Laufe der verbleibenden Arbeit noch einige Male darauf beziehen werde. So stellt sich heraus, dass es Beschwerden über „*mangelnde Glaubwürdigkeit*“<sup>35</sup> gegeben habe, was bedeutet, dass es ein Publikum geben muss, auch wenn wir dieses nicht zu sehen bekommen. Mr Oscar verteidigt sich mit der Aussage, er vermisse die Kameras, was wiederum die Frage nach der Natur dieses Publikums aufwirft. Denn wie kann die Schauspielerei Mr Oscars gesehen werden, wenn es keine Kameras zur Aufzeichnung und auch kein körperlich anwesendes Publikum gibt? Eine rein metaphorische Deutung dieser Aussagen möchte ich an dieser Stelle ausschließen, da es eine, aus meiner Sicht, enttäuschende und der Magnitüde des Filmes nicht angemessene Sichtweise wäre. Und schließlich ist es nicht so, als gäbe es keine Antworten auf diese

---

<sup>34</sup> Gemeint ist die Szene, die sich kurz vor dem Zusammenprall mit der anderen Limousine abspielt. Wir sehen Mr Oscar auf dem Rücksitz der Limousine den Text für die Rolle des sterbenden, alten Mannes im Hotelzimmer durchgehen.

<sup>35</sup> *Holy Motors*. R: Leos Carax. F 2012. TC: 01:00:29

Fragen. Wir müssen uns nur die Analogie von Film und Geist und die Vorstellung eines dematerialisierten Körpers in Erinnerung rufen. Leos Carax, dessen zumeist seltsame Aussagen auf den ersten Blick des Öfteren kryptisch erscheinen, nach ihrer „Entschlüsselung“ aber durch eine beispiellose Simplizität bestechen, hat das Thema seines Filmes mehrmals als *„the experience of being alive today“*<sup>36</sup> bezeichnet, um im selben Atemzug anzumerken, er habe das Gefühl, der Drang, Erfahrungen zu machen, gehe den Menschen immer mehr verloren.<sup>37</sup> Übertragen wir dies auf die Tätigkeit Mr Oscars, so ließe sich annehmen, diese bestehe darin, in die Körper anderer Menschen zu schlüpfen und in ihrem Namen Erfahrungen zu machen, diesen Menschen Erfahrungen zu bescheren, als eine Art Geist, womit die Referenz zum dematerialisierten Körper erstellt wäre. Das, dem Anschein nach sich über fehlende Glaubwürdigkeit beschwerende Publikum bestünde in diesem Fall aus der Person, in dessen Körper Mr Oscar schlüpft. Es ist dem Film darüber hinaus zu entnehmen, dass Mr Oscar selbst kein echtes Leben hat, keinen eigenen Körper. In einer Szene, zwischen zwei Terminen, betrachtet er die Außenwelt durch einen Bildschirm in der Limousine, als ob es ihm, wenn er keine Rolle verkörpert, nicht möglich wäre, in direkten Kontakt mit der Welt zu treten. Eine weitere Aussage Carax' über die Szene, als sich Mr Oscar und die von Kylie Minogue verkörperte ehemalige Liebhaberin treffen, dient als Basis dieser Interpretation von Mr Oscar und seiner, denselben Beruf ausübenden Bekanntschaft, als körperlose Geister:

*„I thought it would be ghostlike, like two ghosts meeting.“*<sup>38</sup>

Diese Szene wirft natürlich die Frage auf, ob die beiden wirklich kein eigenes Leben außerhalb ihrer Rollen haben, da sie offensichtlich eine gemeinsame Geschichte verbindet. Im Sinne der Argumentation erlaube ich es mir, die Vermutung anzustellen, dass sie sich in der Vergangenheit im Rahmen eines Termins kennengelernt haben und es in dieser Vergangenheit wahrscheinlich eine Möglichkeit gegeben hätte, ein eigenes Leben zu führen, diese Möglichkeit nun aber verschwunden ist. Für eine

---

<sup>36</sup> Leos Carax; New York Film Festival 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=TEtIgyIPu2c>, [Stand: 13.08.2014]

<sup>37</sup> Tom von Logue Newth, *Holy Motors*, <http://blog.frieze.com/holy-motors/>, [Stand: 13.08.2014]

<sup>38</sup> Leos Carax, New York Film Festival 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=TEtIgyIPu2c>, [Stand: 13.08.2014]

tiefergehende Analyse dieses Gedankens müsste man in der Biografie Carax' und insbesondere in seinem früheren Verhältnis zu der Schauspielerin Juliette Binoche nachforschen, was jedoch einer anderen Thematik angehört.

Wir betrachten also Mr Oscar als dematerialisierten Körper, der im Rahmen seiner Termine, die wie Filme sind, in den Körper anderer Menschen schlüpft, um in ihrem Namen Erfahrungen zu machen und erinnern uns ein weiteres Mal an die Analogie von Film und Geist mit Hinblick auf die Vorstellung eines dematerialisierten Körpers. Wir können Mr Oscar somit als das Filmbild bezeichnen. Er existiert ohne den geliehenen Körper der Menschen nicht, was im Film inhaltlich mit der Aussage, die Schönheit existiere nur im Auge des Betrachters<sup>39</sup>, angedeutet wird, als Antwort auf die Frage Mr Oscars, was passiere, wenn niemand mehr hinsehe. Mr Oscar existiert nicht außerhalb seiner Rollen, außerhalb der Limousine, seine Rollen existieren nicht ohne einen Leihkörper, sprich einem Publikum, folglich existiert Mr Oscar ohne ein Publikum nicht. Wir können die Figur Mr Oscar im Sinne des Dualismus von Körper und Geist betrachten. Mr Oscar stellt den Geist, das Publikum den Körper. Mr Oscar ist der Film.

Zum Ende dieses Kapitels möchte ich eine Sequenz thematisieren, die den Publikumsaspekt noch einmal auf eine andere Art und Weise beleuchtet: der *entre'acte*. So scheint diese Szene, in der Mr Oscar Akkordeon spielend durch eine Kathedrale zieht, gänzlich außerhalb der restlichen Geschichte zu stehen, eine Unterbrechung, eine *intermission*, ein *entre'acte* eben. Als während dieser Sequenz immer mehr und mehr Musiker wie aus dem Nichts heraus der Gruppe beitreten und die Musik dadurch immer intensiver wird, entsteht die Sensation, als ob Carax *uns*, das echte Publikum, auffordere, auch mitzumachen, als ob wir selbst mit einem Instrument, gemeinsam mit Mr Oscar, durch die Kathedrale ziehen sollten. Der *entre'acte* als Überschreitung der Grenze zwischen Filmbild und Publikum. In den Worten der Filmkritikerin Julie Banks:

*„In a bounteous inversion, it is in the interval - that classic moment of interruption - that Carax most obviously shows what film can do:*

---

<sup>39</sup> *Holy Motors*. R.: Leos Carax. F 2012. TC: 01:01:23

*demanding attention and participation, insisting we become and are part of the momentum.*<sup>40</sup>

### 3.2. Die Rolle der Limousinen

In diesem Kapitel möchte ich mich mit einem Aspekt des Lebens von Mr Oscar befassen, der bisher noch nicht die Aufmerksamkeit bekommen hat, die er verdient: die Limousinen und die Fahrerin Céline. Wir hatten diese im Rahmen der Erläuterung der Traumtheorie als *vehicle for fiction* identifiziert, nun möchte ich ihre Rolle weitergehend analysieren. Denn was wäre Mr Oscar ohne die weißen Stretch-Limos, in denen er sich auf seine Rollen vorbereitet und die ihn von Termin zu Termin kutschieren? Wie im vorherigen Punkt erläutert, existiert er *als Mr Oscar* nur innerhalb dieser Limousinen, sie stellen als sicherer Zufluchtsort den einzigen Raum dar, in dem er eine, von seinen Rollen unabhängige Existenz hat, in dem er weder spielt noch gesehen wird, wie es auch der Filmkritiker Adrian Martin in seinem Essay „Premise“ beschreibt:

*„The one haven where he is not performing, or being seen (and this is what creates the tender, intimate, private bond with his driver - who, in a striking inversion of normal logic, puts on a mask to return to her own life!)“<sup>41</sup>*

Ich hatte bereits an verschiedenen Stellen den autobiografischen Charakter von *Holy Motors* angesprochen. So können wir uns auch in Bezug auf die Limousinen einer Aussage Leos Carax' bedienen, in der er das Kino als sein Zuhause beschreibt:

---

<sup>40</sup> Julie Banks; *Put Your Hands Up (If You Feel Love)*,  
[http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_2.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_2.html), [Stand: 13.08.2014]

<sup>41</sup> Adrian Martin; *Premise*, [http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_1.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_1.html), [Stand: 13.08.2014]

*„Cinema is a territory. [...] It exists outside of movies. It's a place I live in. It's a way of seeing things, of experiencing life.“<sup>42</sup>*

Wenn Denis Lavant das Alter Ego von Leos Carax auf der Leinwand und die Figur Mr Oscar den Film als dematerialisierten Körper darstellt, die Limousinen wiederum die einzige Zufluchtsstätte von Mr Oscar sind, dann können wir in diesem Sinne die Limousinen als das Kino als Räumlichkeit bezeichnen. Mr Oscar ist der Film, die Limousinen sind das räumliche Kino. Gemeinsam sind sie *cinema*, also die Kunstform Film. In der Schlussequenz sehen wir, wie Céline die Limousine in einer mit den Lettern HOLY MOTORS beschrifteten Lagerhalle die Nacht über abstellt, woraus wir schließen können, dass Mr Oscar und die Limousinen im Dienste einer Firma namens HOLY MOTORS stehen. Da diese beiden Elemente gemeinsam das *cinema* bilden, muss HOLY MOTORS eine Bezeichnung für ebendieses sein. Dies bildet den Grundstein für die, in den verbleibenden Kapiteln dargelegten Theorien und wir wenden uns nach dieser inhaltlichen Analyse wieder dem eigentlichen Thema dieser Arbeit, der Untersuchung des Phänomens der Kinoerfahrung, zu.

## 4. Pour la beauté du geste - Die Schönheit der Aktion

Ich habe mich mittels der Theorien zur Analogie von Film und Geist sowie Film und Traum bis zu diesem Punkt mit der Frage beschäftigt, wie sich ein Film Eintritt in des Zuschauers Verstand verschafft und wieso wir Filme in erster Linie überhaupt verstehen und damit den ersten Schritt zur Beantwortung der Frage, wie eine derart intensive Kinoerfahrung, wie sie mir *Holy Motors* beschafft hat, zustandekommen kann, bewältigt. Im nun folgenden Teil meiner Arbeit möchte ich dieser Frage noch weiter auf den Grund gehen, indem ich mich mit einem anderen Aspekt der Thematik befasse. So habe ich einen Teil der Film-Traum Analogie mit der körperlich passiven Haltung des Träumers bzw. Kinobesuchers begründet, dies allerdings auch mit dem Hinweis versehen, dass zumindest der Körper des Kinobesuchers nicht gänzlich passiv ist. Und

---

<sup>42</sup> Dennis Lim; *A Farewell to Celluloide*, [http://www.nytimes.com/2012/10/14/movies/leos-carax-makes-holy-motors-with-film-historys-help.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/10/14/movies/leos-carax-makes-holy-motors-with-film-historys-help.html?pagewanted=all&_r=0), [Stand: 13.08.2014]

auch wenn die Traumtheorie uns einen Teil der Antwort liefert, so liegt doch in diesem Punkt ein entscheidender Unterschied zwischen Traum und Film, wie Anna Powell hervorhebt:

*„The dream, then, lacks both the sensory-motor linkage of habitual recognition and the circuits of perception-recollection operant in attentive recognition.“<sup>43</sup>*

Motorisch passive körperliche Haltung, ja. Der Kinobesucher befindet sich aber, anders als der Träumer, trotz der fehlenden Motorik, in einem Stadium aufmerksamer Wahrnehmung, sprich er nimmt das Geschehen im Film mit seinen Sinnen wahr, während der Träumer sich nur einbildet, dies zu tun. Das Besondere am Film liegt genau darin, dass *echte* sinnliche Wahrnehmung stattfindet, ohne motorische Konsequenzen nach sich zu ziehen, wie es in einer normalen Situation geschehen würde. Der Aspekt der Wahrnehmung ist es, den der folgende Teil dieser Arbeit zum Inhalt hat. Was genau nehmen wir im Zuge der Kinoerfahrung wahr, wie nehmen wir es wahr und was sind die Konsequenzen dieser Wahrnehmung? Wie bereits zuvor, finden wir auch hierzu entscheidende, inhaltliche Hinweise im Film.

#### **4.1. Pour la beauté du geste - Die Dialogszene in der Limousine**

Bevor ich aufs Neue tief in die Theorie eintauche, möchte ich noch einmal Bezug auf die Szene in der Limousine nehmen, als Mr Oscar sich mit dem mysteriösen Mann unterhält. Ich zitiere aus dem französischen Original, da in der deutschen Fassung die entscheidende Aussage durch einen Übersetzungsfehler verloren geht:

*„Qu'est-ce qui vous pousse à continuer, Oscar?“*

*- Je continue comme j'ai commencé. Pour la beauté du geste.“<sup>44</sup>*

---

<sup>43</sup> Powell; *Deleuze, Altered States and Film*, Edinburgh 2007: 23

*La beauté du geste* als der Grund, warum Mr Oscar weiterhin seinen Beruf ausführt, kann als Aussage Carax' gedeutet werden, warum er Filme dreht, warum er *diesen Film* gedreht hat. Im Deutschen sollte es *Die Schönheit der Aktion* heissen, nicht „Die Schönheit der Sache“, wie es in der Synchronfassung übersetzt wurde. Doch was ist die Schönheit der Aktion? Carax lässt diese Aussage nicht für sich alleine stehen, sondern liefert in seinem Film einen entscheidenden Hinweis zur Entschlüsselung: Die chronofotografischen Aufnahmen des französischen Foto- und Kinopioniers Étienne-Jules Marey, mit denen er unter anderem seinen Film eröffnet<sup>44</sup>. Die Bedeutung dieser, mit wissenschaftlicher Intention erstellten Bilder, unterstreicht er auch in folgender Aussage, die sich auf die, der Mareys sehr ähnlichen, Arbeit des zweiten Pioniers der Entwicklung filmischer Aufzeichnungstechniken, des Engländers Eadweard Muybridge, bezieht:

*„And when I film this body on the move, I feel the same pleasure I  
imagine Muybridge felt watching his galloping horse.“<sup>46</sup>*

Eadweard Muybridge hat zu seiner Zeit mittels der Technik der Chronofotografie, oder Reihenfotografie, als Erster bewiesen, dass ein gallopierendes Pferd zu einem gewissen Zeitpunkt alle vier Beine in der Luft hat, was mit bloßem Auge nicht zu erkennen war. Étienne-Jules Marey veranstaltete ähnliche Experimente, legte sein Hauptaugenmerk dabei jedoch noch mehr auf die Bewegungsabläufe des menschlichen Körpers. Das folgende Kapitel stellt einen Exkurs in seine Arbeit dar, was uns helfen wird, die angesprochene Faszination mit der Aktion und damit der Bewegung, die laut Carax auch heute noch die *Essenz* des Kinos ausmachen, zu verstehen.

---

<sup>44</sup> *Holy Motors*. R.: Leos Carax. F 2012. TC: 01:01:35

<sup>45</sup> *Holy Motors*. R.: Leos Carax. F 2012. TC: 00:00:30

<sup>46</sup> nach Carax in: Saige Walton, *Action! The Ouverture*,  
[http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_1.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_1.html), [Stand: 13.08.2014]

## 4.2. Die Aktion als motorischer Ausdruck innerlicher Zustände in den chronofotografischen Experimenten Étienne-Jules Mareys und den Skulpturen Auguste Rodins

Der französische Physiologe Étienne-Jules Marey (1830-1904) gilt neben seinem Zeitgenossen Eadweard Muybridge (1830-1904) als Erfinder der Technologie der Chronofotografie. Beide entwickelten leicht unterschiedliche Techniken, die ich an dieser Stelle nicht genauer erläutern werde, im Prinzip handelte es sich aber in beiden Fällen um fotografische Reihenaufnahmen zu einer Zeit, als der Kinematograph noch nicht existierte. Als Physiologe galt das Interesse Mareys dem Erfassen und Studieren körperlicher Bewegungsabläufe. Wenn auch seine Verdienste um die Entwicklung technologischer Voraussetzungen für die Entwicklung des Kinos oftmals Thema filmgeschichtlicher Diskurse sind, gilt mein Fokus in diesem Fall, ähnlich wie Martha Blassnigg in ihrem Werk *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, den, der technologischen Entwicklungen zugrunde liegenden Beweggründen seiner Arbeit: Das Erkunden wesentlicher, innerer Kräfte des Lebens, die durch motorische Bewegung zum Vorschein kommen, oder, wie Blassnigg es ausdrückt:

*„Marey's investigations departed from the positivist assumption that the vital, often invisible, forces of life could be measured and explained by scientific methods; the physical body and its visible movement - the prevailing object in physiology - represented for Marey, however, merely the surface and symptom of these underlying forces.“<sup>47</sup>*

Es ist kein Geheimnis, dass Marey seine Arbeit nicht nur in einem strikten wissenschaftlichen Kontext betrachtete, sondern stets auch von einer Leidenschaft für die Künste im Sinne der Definition des deutschen Kunsthistorikers Aby Warburg (1866-1929) getrieben wurde. Dieser verstand Kunst primär als die Extrahierung und Darstellung einer vor der materiellen Form existierenden und dieser innewohnenden Bewegung und Dynamik anhand der Materie.<sup>48</sup> Ein weiterer Zeitgenosse Mareys, der

---

<sup>47</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 18

<sup>48</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 19



französische Bildhauer Auguste Rodin (1840-1917), hob die Darstellung der Bewegung im Kontext eines dem Leben innewohnenden Prinzips stets als Ziel seiner Skulpturen hervor. Das Festhalten, nicht eines *in der Zeit* gefrorenen Momentes, wie man eine Skulptur leichtfertig bezeichnen könnte, sondern vielmehr die Darstellung eines, sich im permanenten Fluss des *Werdens* befindenden Objekts, einer *Aktion*. Eine Aktion als Ausdruck innerer Zustände durch veräußerlichte Bewegung:

*„And even in those of my works where action is less stressed, I have always sought to include some indication of gesture; it is very rare that I have represented complete repose. I have always tried to express interior feelings through the mobility of the muscles.“<sup>49</sup>*

Marey kann durchaus als Bruder im Geiste solcher Künstler wie Rodin gesehen werden, er verfolgte sein Ziel allerdings stets von einem wissenschaftlichen Standpunkt ausgehend. Er erachtete die menschlichen Sinne als nicht ausreichend, gewisse Abläufe in ihren Einzelheiten zu erkennen und sah die Technologie der Chronofotografie als Mittel, *„uns über all die Bewegungen aufs Genaueste zu unterrichten, denen unser Auge nicht folgen kann, weil sie entweder zu schnell oder zu langsam oder zu verwickelt sind.“<sup>50</sup>* Von der damit einhergehenden Zerstückelung dieser Bewegungsabläufe, meist simple motorische Aktionen wie dem Gang eines Mannes oder Öffnen und Schließen einer Hand vor einem schwarzen Hintergrund, in ihre Einzelteile bzw. Einzelbilder, erhoffte er sich Erkenntnis über die tieferliegenden Prinzipien der Bewegung als immanenter Motor des Lebens. Die zum Verständnis dieser Auffassungen nötigen theoretischen Grundlagen finden wir vor allem in den Lehren des französischen Lebensphilosophen Henri Bergson (1859-1941), die ich in den nun folgenden Kapiteln erläutern werde.

---

<sup>49</sup> nach Rodin in: Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 111

<sup>50</sup> Jasper; *Kino im Kopf*, Berlin, 2006: 24

### 4.3. Bewegung und Zeit in der Philosophie Henri Bergsons

Der französische Philosoph Henri Bergson befasste sich vorrangig mit der Erforschung der zentralen immanenten Impulse des Lebens und wie diese sich in unserer Wahrnehmung manifestieren, führte in diesem Zusammenhang die Begriffe *élan vital* als eine dem Leben innewohnende Entwicklungstendenz sowie *durée*, oder *Dauer*, als qualitative Auffassung der Zeit ein, kategorisierte unsere kognitiven Wahrnehmungsvorgänge in die zwei Sparten *Intellekt* und *Intuition* und sprach in diesem Zusammenhang von einer *kinematografischen Tendenz* unserer Wahrnehmung. Die folgenden Kapitel stellen eine Erläuterung dieser Konzepte dar, mit dem Ziel, anhand dieser die Erforschung des Phänomens der Kinoerfahrung weiter voranzutreiben.

#### 4.3.1. Élan vital

Wie bereits erwähnt, bezeichnet das *élan vital* eine intrinsische Entwicklungstendenz des Lebens, man könnte auch sagen, eine bestimmte, allem Leben innewohnende Dynamik, die dieses zu immer neuen Formen führt. Bergson führte den Begriff des *élan vital* im Rahmen einer eigenen Evolutionstheorie in seinem Werk *Creative Evolution* (1906) ein, die Charles Darwins biologische Erkenntnisse um einen ontologischen Ansatz erweiterte. Er beschreibt es als einen realen Impuls, der sich der Materie bedient, um anhand dieser das Leben progressiv voranzutreiben. Blassnigg schreibt dazu folgendes:

*„Bergson defined the underlying drive for this motion, the vital impetus of life, as the élan vital (life-force). He conceived of this force as the storage and release of energy that facilitates the creation of ever new forms, since for Bergson, a living being is a center of action.“<sup>51</sup>*

---

<sup>51</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 99

Das *élan vital* als treibende Kraft des Lebens. Impuls der Evolution. Wie aus genanntem Zitat auch hervorgeht, definierte Bergson ein Lebewesen als ein *Zentrum der Aktion*, also als Ausgangspunkt von Aktion. Wenn wir uns an die Aussage Rodins erinnern, der eine Aktion als einen Ausdruck innerer Zustände durch veräußerlichte Bewegungen erachtete, so führt dies zu der Annahme, dass die *Aktion* an sich als Ausdruck puren Lebens zu bezeichnen ist. Die Aktion ist eine Veräußerlichung des immanenten und vor der Materie vorhandenen Impulses des Lebens anhand der Verformung der materiellen Form. Diese Verformung kann nicht durch Stillstand geschehen, was bedeutet, dass das Leben niemals *still* ist. Das Leben manifestiert sich in der materiellen Welt anhand von Aktionen, der Aktion liegt stets eine Bewegung zugrunde und die treibende Kraft hinter der Bewegung ist das *élan vital*. Das *élan vital* ist der Motor der Aktion, der Motor des Lebens. Das Wort *Motor* ist etymologisch auf seinen lateinischen Ursprung *motor* zurückzuführen, was soviel bedeutet wie *Beweger*.<sup>52</sup> Und es ist bei weitem nicht als Zufall zu interpretieren, dass Leos Carax seinen Film und die Firma, in dessen Dienste Mr Oscar und die Limousinen stehen, mit *Holy Motors* betitelt hat. Doch darauf komme ich später noch einmal zurück.

#### 4.3.2. *Durée*, eine qualitative Auffassung der Zeit

Der von Bergson zur Beschreibung einer qualitativen Auffassung der Zeit eingeführte Begriff *durée* ist ins Deutsche mit *Dauer* und ins Englische mit *duration* übersetzt. Nun ist das Wort *Dauer* kein neues Wort per se, und es ist von ausgesprochener Wichtigkeit, Bergsons Definition dieses Wortes an dieser Stelle von der allgemein gültigen zu unterscheiden. Verwendet man *Dauer* im alltäglichen Sprachgebrauch, so ist dies in der Regel im Sinne einer quantitativen Zeitangabe gemeint, sprich die *Dauer* von fünf Minuten, bis das Essen fertig ist; es dauert noch 15 Minuten, bis der Film losgeht; mein Studium dauert noch drei Semester, etc. Das Wort *Dauer* wird hier also verwendet, um die Zeit als in gängige Zeiteinheiten aufgespaltene Zeitspanne zu beschreiben. Bergsons *Dauer*, die *durée*, auf der anderen Seite, kann nicht in quantitative Einheiten unterteilt werden, sondern bezieht sich auf den qualitativen Faktor der Zeit. Am einfachsten ist die Unterscheidung meiner Meinung nach anhand

---

<sup>52</sup> URL: <http://www.etymonline.com/index.php?term=motor>, [Stand: 13.08.2014]

des Beispiels einer Uhr zu verdeutlichen, wie Bergson selbst es in seinem Werk *Time and Free Will* (1889) anführt:

*„When I follow with my eyes on the dial of a clock the movement of the hand which corresponds to the oscillations of the pendulum, I do not measure duration, as seems to be thought; I merely count simultaneities, which is very different. Outside of me, in space, there is never more than a single position of the hand and the pendulum, for nothing is left of the past positions. Within myself a process of organization of interpenetration of conscious states is going on, which constitutes true duration. It is because I endure in this way that I picture to myself what I call the past oscillations of the pendulum at the same time as I perceive the present oscillation.“<sup>53</sup>*

Die entscheidende Aussage ist in diesem Fall, dass die verschiedenen Positionen des Zeigers, sprich die Positionen des Zeigers in der Vergangenheit, in Wahrheit nur in unseren Köpfen existieren. In der eigentlichen Welt gibt es zu keinem Zeitpunkt mehr als eine einzige Position des Zeigers auf der Uhr. Man könnte folglich sagen, die Vergangenheit existiert nur innerhalb unseres Bewusstseins in Form der Erinnerung. *Durée*, die qualitative Zeit, entspricht also der Wahrnehmung eines *Flusses der Zeit*, des übergangslosen Flusses der Vergangenheit in die Gegenwart in die Zukunft, indem wir, um auf das Beispiel der Uhr zurückzukommen, sowohl die vergangenen als auch die gegenwärtigen Positionen des Zeigers, die in Wahrheit niemals *zur gleichen Zeit* existieren, in unserem Bewusstsein haben und auf diese Weise die Zeit *überdauern*. *Durée* kann aus diesem Grund nur intern wahrgenommen werden, da sie nur dort als *Ganzes* und als *Fluss* existiert. Bergson beschreibt diese qualitative Wahrnehmung der Zeit als ein *Zurückschmelzen* der materiellen Welt in ein Stadium kontinuierlichen *Werdens*<sup>54</sup>, sprich der permanenten Veränderung, was sogleich wieder die zuvor erläuterte Thematik des *élan vital* und der Betrachtungsweise des Lebens als Bewegung ins Gedächtnis ruft. *Durée* gilt also als zeitliche Komponente dieses

---

<sup>53</sup> nach Bergson in: Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 107

<sup>54</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 85

kontinuierlichen *Werdens*, das einer permanenten Verformung der Materie durch Bewegung gleichkommt, wie Bergson in folgendem Zitat beschreibt:

*„But in reality the body is changing form at every moment; or rather, there is no form, since form is immobile and the reality is movement. What is real is the continual change of form: form is only a snapshot view of a transition.”<sup>55</sup>*

Um das, zugegebenermaßen recht abstrakte Konzept von *durée* abschließend zu erläutern, verwende ich an dieser Stelle folgende, als *Bergson's cone* bzw. Bergsons Trichter, bezeichnete Grafik:

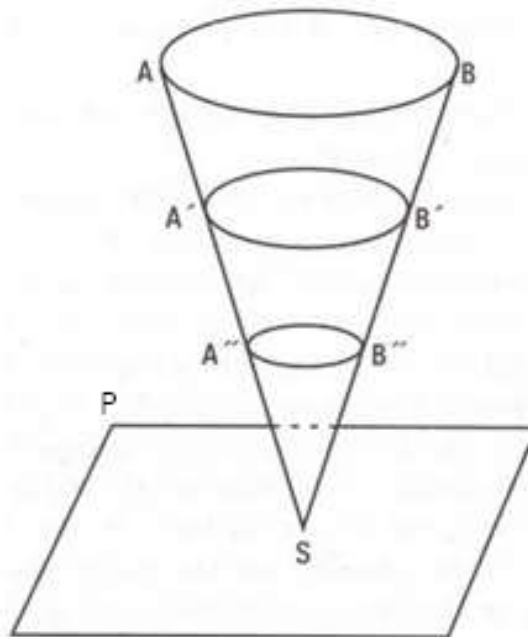


Abbildung 1: Bergsons Trichter

Die Ebene *P* stellt die unmittelbare Handlungsebene dar, sprich die Bandbreite an möglichen Aktionen, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt verwirklicht werden können. Der Punkt *S* ist der Schnittpunkt unseres Bewusstseins mit dieser Bandbreite an möglichen

---

<sup>55</sup> nach Bergson in: Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 119

Aktionen, steht also für die unmittelbare Wahrnehmung dieser Bandbreite. Die Punkte *A* bedeuten die, in unserer Erinnerung abgespeicherten, verwirklichten Aktionen der Vergangenheit, also *reelle Aktionen*, die mit uns als ihrem Ausgangspunkt stattgefunden haben, während die Punkte *B* für die *virtuellen Aktionen* der Vergangenheit stehen. Bergson definiert das Bewusstsein als das Wahrnehmungsvermögen und Messen der Anzahl an möglichen Aktionen, die dem, das Bewusstsein tragenden, Lebewesen zur Verfügung stehen<sup>56</sup> und beschreibt es darüber hinaus als die Schnittstelle von Materiellem und Immateriellem<sup>57</sup>. Der Punkt *S* beschreibt das unmittelbare Messen der möglichen, gegenwärtigen Aktionen, die nach ihrer Realisierung entweder als reelle Aktion *A'''* oder Nichtrealisierung als virtuelle Aktion *B'''* in den verschiedenen Bewusstseinsebenen der Erinnerung gespeichert werden. Eine reelle Aktion *A* kann nur durch motorische Aktion zustande kommen, sprich durch Veränderung der Materie, eine virtuelle Aktion *B* bleibt so lange virtuell, bis auch sie sich als motorische Aktion in der materiellen Welt manifestiert hat. Da sie in der Erinnerung als virtuelle Aktion *überdauert*, kann sie jederzeit abgerufen werden und sich als reelle Aktion manifestieren. Den Auslöser für eine solche Abrufung stellen die körperlichen Sinnesempfindungen dar, die mittels des Bewusstseins wahrgenommen werden und Auskunft über die möglichen Aktionen zum gegenwärtigen Zeitpunkt geben. Die Auffassung der qualitativen Zeit *durée* bezieht sich auf dieses, von mehreren Bewusstseinsebenen durchzogene menschliche Innenleben und unser innerliches *Überdauern* und somit *gleichzeitiges* Existieren anhand dieser. Die Konzepte der *reellen* und *virtuellen* Aktionen mögen zu diesem Zeitpunkt leicht abstrakt und fern der eigentlichen Thematik erscheinen, sie stellen jedoch, wie sich herausstellen wird, einen entscheidenden Anhaltspunkt zur Erforschung des Phänomens der Kinoerfahrung dar. Um das Interesse des Lesers zu diesem Zeitpunkt nicht zu verlieren, möchte ich anhand folgender Definition Bergsons des Wortes *Erfahrung* einen dezenten Hinweis auf das zu erwartende Zusammenfügen der Puzzleteile geben:

---

<sup>56</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 45

<sup>57</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 197

*„ ... a conscious act of free will, an action that brings us in contact with duration, with the concrete self in action.“<sup>58</sup>*

### 4.3.3. Intellekt und Intuition

Wie bereits angesprochen, kategorisierte Bergson unsere kognitiven Wahrnehmungsvorgänge in die Sparten *Intellekt* und *Intuition*<sup>59</sup>, eine Unterscheidung, die in starker Relation zu dem Begriff des *durée* als qualitativer Zeiterfahrung steht, wie ich in diesem Kapitel erläutern werde. Spricht man in diesem Zusammenhang von kognitiven Wahrnehmungsvorgängen, so ist damit in erster Linie die Wahrnehmung von Bewegung im Sinne der, im Kapitel über das *élan vital* beschriebenen, Auffassung dieser als Sinnbild für das nach permanenter Veränderung strebende Leben:

*„This ever-changing reality in constant flux and vibration was ‘knowable’ and accessible in the two familiar ways of the mind: on its surface and its material form through the intellect, and in its duration and profound vital force of being, through intuition.“<sup>60</sup>*

Wie aus diesem Zitat Blassniggs hervorgeht, lässt sich eine Unterscheidung zwischen *Intellekt* und *Intuition* anhand ihrer jeweiligen Ausrichtung vornehmen. Während wir durch unseren Intellekt die Realität in ihrer materiellen Form und Oberfläche wahrnehmen, dient uns die Intuition zur Wahrnehmung von internen Bewegungen im Sinne von überdauernden Bewusstseinssebenen, einer Erfahrung von *durée*. Der Intellekt bedient sich bei der Wahrnehmung der oberflächlichen materiellen Form einer quantitativen Zeitauffassung, entspricht also unserer alltäglichen und „normalen“ Art, die Realität wahrzunehmen. Ein weiteres Zitat Blassniggs zur Verdeutlichung des Konzeptes:

---

<sup>58</sup> nach Bergson in: Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 179

<sup>59</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 120

<sup>60</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 119

*„First, [...] the perception of movement is conceived internally as duration of an undivided whole and simultaneity within the beholder, and secondly, as an external multiplicity of single images, as distinct parts of the whole of a movement.“<sup>61</sup>*

Der extern ausgerichtete Intellekt nimmt Bewegung als Vielzahl an Einzelbildern auf, während die nach innen orientierte Intuition die Bewegung als andauerndes Ganzes erkennt. Bergson sprach in diesem Zusammenhang von einer *kinematografischen* Tendenz unserer Wahrnehmung und Gedanken.<sup>62</sup> Das Wort *Kinematograph* setzt sich aus den griechischen Begriffen *kinematos* für „Bewegung“ sowie *graphein* für „aufzeichnen, schreiben“ zusammen.<sup>63</sup> Ich möchte an dieser Stelle noch einmal auf die vorhin thematisierten Aussagen des Bildhauers Auguste Rodins (1840 - 1917) zu sprechen kommen, der die Darstellung ebendieses Konzeptes einer andauernden Bewegung im Fluss der Zeit als Ziel seiner Skulpturen bezeichnete, die Darstellung einer kompletten Aktion anhand eines ihrer Einzelbilder. Unser Intellekt nimmt eine solche Skulptur in diesem Fall tatsächlich nur als Momentaufnahme, als Einzelbild, wahr, was die Skulptur ja objektiv betrachtet auch ist. Die Intuition jedoch nimmt anhand eines solchen Einzelbildes auch die restlichen, der Bewegung als Ganzes angehörigen, Bilder wahr. Die Intuition nimmt auch das wahr, was nicht explizit als materielle Oberfläche dargestellt ist, sie erkennt den qualitativen Moment einer andauernden Bewegung, obwohl diese als solche nicht in materieller Form existiert. Wohlgermerkt ist eine solche Wahrnehmung von *durée* durch Intuition nicht willkürlich herbeizuführen. Es bedarf eines wahren Meisters, wie Rodin es zweifelsohne war, um diese, im Hintergrund zu aller Zeit schlummernde Art der Wahrnehmung, hervortreten zu lassen. Man könnte sagen, die Intuition bedarf eines Auslösers, eines Triggers. Der ein oder andere Leser mag bereits erahnen, dass diese Arbeit darauf hinausläuft, das Phänomen der Kinoerfahrung an ebendieser Charakteristik eines Triggers intuitiver Wahrnehmung sowie *Holy Motors* als besonders wirkungsvollen Vertreter seiner Spezies festzumachen, was im Rahmen des folgenden Kapitels genauer erläutert wird.

---

<sup>61</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 121

<sup>62</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 86

<sup>63</sup> URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6684>, [Stand: 13.08.2014]



#### 4.4. Anwendung der Bergsonischen Konzepte auf die Kinoerfahrung

Wie bereits angedeutet, werde ich in diesem Kapitel nun die zuvor erläuterten Bergsonischen Konzepte auf die Kinoerfahrung übertragen. Beginnen wir mit einer Analyse des kinematografischen Prozesses: Eine Bewegung, eine Aktion, wird von der Kamera aufgezeichnet, indem sie in ihre Einzelbilder unterteilt wird und anschließend als Aneinanderreihung dieser Einzelbilder wiedergegeben wird, was die Illusion einer Bewegung zur Folge hat. Illusion einer Bewegung deshalb, da es in Wahrheit nach wie vor eine Aneinanderreihung von Einzelbildern ist und nicht die Darstellung einer Bewegung im qualitativen Zeitfluss. Bergson hat seine Konzepte bereits zu seiner Zeit anfänglich in Verbindung mit der, unter anderem in Mareys chronofotografischen Experimenten, aufkommenden Technik der Kinematografie gesetzt, wie Blassnigg beschreibt:

*„He regarded the cinematograph as a simulation of the mechanisms that split the whole (of movement) into single instantaneities, which are then synthesised in the projector and create an illusion of movement.“<sup>64</sup>*

Der Kinematograph wird also als Simulation der Wahrnehmung anhand des Intellekts bezeichnet, der Bewegungen anhand ihrer materiellen Oberfläche als Einzelbilder erkennt. Folgt man den Bergsonischen Konzepten, so stellt dies aber bei weitem keine reale Bewegung im Sinne einer qualitativen Zeitauffassung dar, der Kinematograph simuliert also nicht die interne Wahrnehmung anhand der Intuition. Diese muss, und kann nur, innerhalb des Zuschauers geschehen. Der Zuschauer nimmt das Geschehen auf der Leinwand analytisch anhand des Intellekts wahr und fügt den qualitativen Moment der wahren Bewegung, der wahren Aktion, anhand einer intuitiven Wahrnehmung hinzu. Blassnigg weist auf die Beschaffenheit des Filmes als Zusammensetzung von Einzelteilen sowohl auf einer Mikroebene im Sinne der Einzelbilder, der *frames*, als auch auf einer Makroebene im Sinne einer

---

<sup>64</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 86

Aneinanderreihung von einzelnen Aufnahmen und Sequenzen anhand des Schnittes hin, weshalb eine temporäre, qualitative Erfahrung des Filmes nur innerhalb des Zuschauers kognitiven Wahrnehmungsvorgängen stattfinden kann.<sup>65</sup> Inwiefern kann die Kinoerfahrung überhaupt als *Erfahrung* bezeichnet werden, da eine Erfahrung den direkten, körperlichen Kontakt mit der Realität voraussetzt, dieser sich im Kinosaal allerdings in weitgehend motorischem Stillstand befindet? Eine Erfahrung muss, um sich als solche zu manifestieren, eine motorische Aktion zur Konsequenz haben, es muss also eine Verformung der Materie stattfinden. Die Wahrnehmungstheorie Bergsons beschreibt den Prozess der Aktionsbildung anhand einer Reaktionskette von externer Wahrnehmung anhand des Intellekts, die eine entsprechende sensorische Empfindung sowie eine interne Wahrnehmung der Intuition auslöst, die wiederum eine motorische Aktion zur Konsequenz hat.<sup>66</sup> Die Kinosituation fördert eine Unterbrechung dieser Reaktionskette, bevor intuitive, interne Wahrnehmung eine motorische Aktion zur Folge hat, es gibt also keine *reale Aktion*. Da das Geschehen auf der Leinwand aber dennoch aktiv wahrgenommen wird und, vor allem, eine interne intuitive Wahrnehmung von Bewegung in *durée* geschieht, hat die Unterbindung dieser Reaktionskette die Bildung *virtueller Aktionen* zur Folge. Der Zuschauer ist befreit von seiner Notwendigkeit, motorisch auf seine Wahrnehmungen zu reagieren und bekommt somit die Möglichkeit, virtuelle Aktionen in seiner Erinnerung zu speichern. Bergson spricht von einem von gewissen körperlichen Notwendigkeiten versklavten Geist, womit er die Notwendigkeit der beschriebenen Reaktionskette meint<sup>67</sup>; die Kinoerfahrung kann in diesem Sinne als zeitweilige Befreiung des Geistes ebendieser körperlichen Notwendigkeiten gesehen werden, was dem Zuschauer erlaubt, tief in die verschiedenen Ebenen seines eigenen Bewusstseins einzutauchen und eine ganze Reihe an virtuellen Aktionen zu bilden. Diese virtuellen Aktionen sind zunächst einmal nur in der Erinnerung gespeichert, können sich allerdings jederzeit als reale Aktion manifestieren, solange der entsprechende sensorische Reiz vorhanden ist. Dies möchte ich mit folgendem Zitat Blassniggs unterstreichen:

---

<sup>65</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 174

<sup>66</sup> nach Bergson in: Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 63

<sup>67</sup> nach Bergson in: Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 185

*„In other words, ‘reality’ in the cinema exists in so far, as the spectators enable an actualisation of the virtual [...] during the perceptual processes. [...] The more intense the spectator engages with the film, the more ‘real’ the perception of a film becomes in the actualisation of the virtual.“<sup>68</sup>*

Die Kinoerfahrung des Zuschauers ist logischerweise umso stärker, je intensiver dieser das Geschehen wahrnimmt, was auf der einen Seite natürlich von der Qualität des Filmes abhängt und auf der anderen von der Bereitschaft des Zuschauers, in diesen ‘einzutauchen’. Diese Bereitschaft wird durch die, vonseiten des Filmes gebotenen Möglichkeiten zur Introspektion gefördert:

*„[the cinema experience] can be regarded as stimulation for introspection, while the films themselves are to our perception not different in kind from any other perception we receive in actual life situations.“<sup>69</sup>*

Introspektion wird in diesem Zusammenhang im Sinne der, an Bergsons Trichter verdeutlichten, verschiedenen Bewusstseinsebenen, verstanden. Der Zuschauer kann Momente des wahren *durée* erleben, da seine interne intuitive Wahrnehmung durch die Kinosituation gefördert, stimuliert und verlangt wird. Dieses, durch temporäre Befreiung motorischer Notwendigkeit hervorgerufene, Erleben von *durée* kommt einer, im übertragenen Sinne, zeitweiligen Vereinigung von Körper und Geist gleich, was, auch in Bezug auf die Film-Geist Analogie, die wahre Potenz hinter dem Phänomen der Kinoerfahrung ausmacht.

#### **4.5. Pour la beauté du geste**

Zum Abschluss dieses Kapitels möchte ich noch einmal die Aussage Mr Oscars bezüglich der *Schönheit der Aktion* aufgreifen, die gemeinsam mit den in den Film

---

<sup>68</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 183

<sup>69</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 196

integrierten Aufnahmen Étienne-Jules Mareys den inhaltlichen Anhaltspunkt für die zuvor dargelegten Theorien Henri Bergsons lieferte. In einem vorherigen Kapitel hatte ich die Gemeinschaft zwischen Mr Oscar und den Limousinen als *das Kino* ausgemacht, sowie auf den autobiografischen Charakter von *Holy Motors* hingewiesen, was uns erlaubt, Carax in Bezug auf die Beweggründe hinter seiner Arbeit in eine Reihe mit Künstlern wie Rodin, Wissenschaftlern wie Marey und Philosophen wie Bergson zu stellen, die allesamt nach Darstellung, Analyse und Beschreibung des ihrer Meinung nach zentralen Impulses des Lebens strebten: die anhand einer Aktion manifestierte Bewegung als das Leben in seiner reinsten und ehrlichsten Form. Dies ist *la beauté du geste*, dies ist, zumindest laut Carax, der Grund, warum das Kino in erster Linie existiert. Wenn wir bedenken, wie ungemein pflichtbewusst Mr Oscar seinen Beruf ausführt, so können wir sogar noch einen Schritt weiter gehen und *die Schönheit der Aktion* nicht nur als die Existenzgrundlage des Kinos ausmachen, sondern als eine Art *heiliger Auftrag*, die dieses, unter welchen Umständen auch immer, zu erfüllen hat, eine Existenzberechtigung. Eine Sichtweise, die Carax so vehement zu vertreten scheint, dass er sie an vorderster Front in seinen Film integriert hat, im Titel. Das Kino als HOLY MOTOR, als heiliger Motor der introspektiven Erfahrungen, des Erlebnisses von *durée*, der Vereinigung von Körper und Geist, von Blassnigg in simpelster Manier als „*pivot for investigations into the processes of the human mind*“<sup>70</sup> beschrieben. Das Kino hat die Kraft, oder besser gesagt, kann die Kraft haben, da es keineswegs als selbstverständlich erachtet werden sollte, den Zuschauer in direkten Kontakt mit seinen innersten Bewusstseinsebenen zu bringen und somit die Wahrheiten des Lebens, oder die *gefühlten Wahrheiten des Lebens*<sup>71</sup>, erkennen zu lassen, indem es ihn zeitweise von den Fesseln seiner materiellen Form befreit. Dies beschreibt Carax als die Schönheit der Aktion. *La beauté du geste*.

---

<sup>70</sup> Blassnigg; *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience*, New York, 2009: 19

<sup>71</sup> Der Ausdruck *gefühlte Wahrheiten* soll im Sinne der intuitiven Wahrnehmung, also des *Fühlens* echter Wahrheiten, interpretiert werden, und nicht als gefühlte Wahrheit im Sinne einer rein subjektiven, und somit stets die objektive Bestätigung vermissende Wahrheit, welche im Endeffekt niemals den Mantel einer Illusion ablegen könnte.

## 5. Die Rolle des Publikums als Leihkörper

Das diese Arbeit übergreifende Thema, welches in gewisser Weise die Essenz der bisher dargelegten Theorien darstellt, ist die Thematik der Einheit von Körper und Geist als die eigentliche Macht des Kinos und somit schlagkräftigstes Argument zur Erklärung, auf welche Art und Weise das Phänomen der Kinoerfahrung und insbesondere eine derart intensive wie, in meinem Fall, die des Filmes *Holy Motors*, hervorgerufen werden kann. Im Kapitel über den Beruf des Mr Oscar hatte ich den Begriff des „Leihkörpers“ verwendet, ein Ausdruck, den ich im Rahmen meiner Überlegungen bezüglich dieser Arbeit entwickelt und im Verlauf der Recherche in diversen, bereits bestehenden Filmtheorien wieder entdeckt hatte. Es ist bei weitem nicht Sinn und Zweck dieser Arbeit, und aufgrund des immensen Umfangs auch nicht möglich, sämtliche inhaltlichen Aspekte des Filmes zu analysieren, ich möchte jedoch im nun folgenden Kapitel das Phänomen der Kinoerfahrung mit Blick auf die Einheit von Körper und Geist noch um einen weiteren Aspekt erweitern, der meiner Ansicht nach die Funktion des letzten Puzzleteilchens erfüllt: Die Rolle des Publikums. So hatte ich bereits angedeutet, dass die intuitive Wahrnehmung von Bewegung nur aufseiten des Betrachters geschehen kann, die Verantwortung, wenn man so möchte, also nicht nur aufseiten des Filmes als Objekt der Wahrnehmung und Motor der Intuition liegt, sondern ein gewisser kognitiver Aufwand des Betrachters vonnöten ist, eine Bereitschaft zur Kinoerfahrung sozusagen. Um dies zusätzlich zu unterstreichen, greife ich im Folgenden noch einmal den Begriff des „Leihkörpers“ auf. Die Grundlage hierfür stellt, neben meinen eigenen Überlegungen, das Werk *Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos* (2006) der deutschen Philosophieprofessorin Christiane Voss.

### 5.1. Thematik des Publikums im Film

Bevor ich die Leihkörpertheorie erläutere, möchte ich einen kurzen Überblick über die inhaltlichen Aspekte im Film geben, die in erster Linie den Denkanstoß zu den folgenden Überlegungen geliefert haben. Wie bereits des Öfteren in dieser Arbeit, lohnt es sich, den Inhalt zweier spezieller Passagen hervorzuheben: Der Prolog und der Dialog in der Limousine.

### Das regungslose Publikum im Prolog

In der Anfangssequenz, die ich zuvor als expliziten Traum identifiziert hatte, interessiert an dieser Stelle insbesondere ein Bild: Die, mit den grünen Lettern HOLY MOTORS überlagerten, reglosen Körper des Kinopublikums.



Abbildung 2: Titel vor reglosem Publikum

Mit dem nun erlangten Wissen bezüglich der Bedeutung des Titels „Holy Motors“ können wir dieses Bild dahingehend interpretieren, dass Carax, neben dem Kino, auch den Zuschauer selbst als Holy Motor bezeichnet, was als Anspielung in Richtung der überaus wichtigen Rolle des Publikums in Bezug auf die Kinoerfahrung gesehen werden kann; dass die Verantwortung nicht nur aufseiten des Filmes liegt, sondern ein aktiver Zuschauer vonnöten ist. Cristina Álvarez López hebt dies in ihrem Essay *An Opening* hervor, indem sie darauf hinweist, dass das Hauptaugenmerk in der Anfangssequenz nicht, wie im restlichen Film, auf der Präsentation, sondern auf dem Publikum liegt<sup>72</sup>. Die Tatsache, dass Carax den Titel seines Filmes auf dieses geisterhafte Publikum projiziert, sieht sie, neben der offensichtlichen Kritik, auch als hoffnungsvolle Geste eines Filmromantikers:

---

<sup>72</sup> Cristina Álvarez Lopez; *An Opening*, [http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_1.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_1.html), [Stand: 13.08.2014]

*„A film on cinema as a vehicle of transport; and on the spectator as an essential part of this mechanism. After all, Carax gets to superimpose the green letters of his film's title on the bodies of those zombified viewers: a gesture at once both ironic and hopeful.“<sup>73</sup>*

Wir können also deuten, dass der Film alleine nicht zum heiligen Motor der Erfahrungen werden kann, sondern auf die bereitwillig zur Verfügung gestellten Körper des Publikums angewiesen ist.

### **Wenn niemand mehr hinsieht...**

Die zweite wichtige Publikumsreferenz in *Holy Motors* findet sich in der bereits mehrmals zitierten Dialogszene zwischen Mr Oscar und seinem Vorgesetzten, nachdem Mr Oscar „die Schönheit der Aktion“ als die Ursache seines Handels angegeben hat:

*„Vorgesetzter: La beauté? On dit qu'elle est dans l'oeil. Dans l'oeil de celui qui regarde.*

*Mr Oscar: Mais si plus personne ne regarde?<sup>74</sup>“*

Auch dies kann wieder als Referenz für die essentielle Rolle des Zuschauers gedeutet werden. Die Aussage, die Schönheit existiere allein im Auge des Betrachters, bezieht sich in diesem Fall auf die zuvor erläuterte *Schönheit der Aktion*, kann aber im Zuge dieser Argumentation auf *die Schönheit* im Allgemeinen übertragen werden. Da sie nur im Auge des Betrachters existiert, kann sie nicht intellektuell, sondern nur anhand der Intuition wahrgenommen werden, denn diese beschreibt schließlich die internen Wahrnehmungsvorgänge. Carax kategorisiert die Schönheit somit als einen ästhetischen Affekt und hebt dadurch die essentielle Rolle des Betrachters hervor, da

---

<sup>73</sup> Cristina Álvarez Lopez; *An Opening*, [http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_1.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_1.html), [Stand: 13.08.2014]

<sup>74</sup> *Holy Motors*, R.: Leos Carax, F 2012, TC: 01:01:39 - 01:01:47

die Schönheit, sofern sie nicht wahrgenommen wird, folglich nicht existiert. Aus dieser düsteren Sequenz und insbesondere der letzten Aussage Mr Oscars lässt sich durchaus eine gewisse Angst ablesen. Mr Oscar wirkt in dem Moment, als er die letzte Frage formuliert, leicht besorgt anhand der Vorstellung, dass das Verschwinden des Publikums eines Tages den Entzug seiner eigenen Existenzberechtigung zur Folge hätte. Eine Besorgnis, die Carax im übertragenen Sinne womöglich teilt, wie folgendem Interview-Zitat zu entnehmen ist:

*„It's hard to say who you make a film for [...] but if you make them for anybody, I would say that you make them for dead people and then show them to living people. Every time I finish a film I expect a phone call from someone who's seen it: 'I saw your film, Leos, and you were right to make it.' I don't even know who that person would be. Just someone who would make it all OK. The dead people in my life? God? It never comes. They never call.“<sup>75</sup>*

Die genaue Bedeutung dieser metaphorischen Aussage zu erschließen, würde nach einer tiefergehenden Analyse von Carax' Biografie und Charakter verlangen, wir können ihr jedoch zumindest entnehmen, dass ihn eine gewisse Sorge um sein Publikum umtreibt.

## **5.2. Die Notwendigkeit eines aktiven Publikums - die Leihkörpertheorie**

In diesem abschließenden Kapitel möchte ich die bereits angesprochene Leihkörpertheorie des Kinos erläutern. Diese greift in gewisser Weise mehrere der zuvor beschriebenen Aspekte der Kinoerfahrung auf und soll als zusammenfassende Erklärung mit besonderem Fokus auf der dem Publikum zukommenden Rolle dienen. Die Leihkörpertheorie beruht auf der Annahme, dass die Kraft der Kinoerfahrung hinter der zeitweiligen, gefühlten Vereinigung von Körper und Geist und somit dem Auflösen

---

<sup>75</sup> Xan Brooks interviewt Leos Carax, <http://www.theguardian.com/film/2012/sep/27/holy-motors-weird-world-leos-carrax>, [Stand: 13.08.2014]



dieser zwei Entitäten liegt. Wie Mr Oscar in *Holy Motors* ohne den Körper eines Menschen keine Existenz hat, so braucht der Film im Kino den Körper des Zuschauers, um vom simplen Objekt der Wahrnehmung zum Motor der Kinoerfahrung zu werden. Christiane Voss spricht in diesem Zusammenhang zunächst von einem *Resonanzkörper* des Kinozuschauers, der das eigentliche Medium des Kinos darstellt<sup>76</sup>. Als grundlegende Bedingung für das Zustandekommen eines solchen Resonanzkörpers nennt sie den handlungsentlasteten, aber dennoch sinnlich-empathischen Zuschauer<sup>77</sup>, was der im Kapitel über die Philosophie Henri Bergsons beschriebenen Unterbrechung der senso-motorischen Reaktionskette der Wahrnehmung entspricht:

*„Meine These ist, dass es der Zuschauerkörper in seiner geistigen und sensorisch-affektiven Resonanz auf das Filmgeschehen ist [...] , der der Leinwand allererst einen dreidimensionalen Körper leiht und somit die zweite Dimension des Filmgeschehens in die dritte Dimension seines spürenden Körpers kippt. Der Betrachter wird somit selbst zum temporären „Leihkörper“ der Leinwand und ist damit seinerseits konstitutiver Bestandteil der filmischen Architektur.“<sup>78</sup>*

In anderen Worten, die Kinoerfahrung kommt zustande, wenn sich der materielle, dreidimensionale Körper des Zuschauers mit dem zweidimensionalen, dematerialisierten Körper der Filmprojektion vereint, diesem somit die Möglichkeit gibt, sich als Teil der materiellen Realität zu manifestieren, indem Erfahrungen im Sinne virtueller Aktionen im Resonanzkörper des Zuschauers generiert werden, was ein Gefühl intensiver, transzendentaler Realitätswahrnehmung zur Folge hat: die intuitive Wahrnehmung von *durée*. Ich möchte dieses Kapitel mit folgenden Worten des amerikanischen Philosophen John Dewey (1859 - 1952) abschließen, in denen er die Wahrnehmung eines Kunstwerks von hoher ästhetischer Intensität beschreibt:

---

<sup>76</sup> Voss; *Filmerfahrung und Illusionbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*, München, 2006: 73

<sup>77</sup> Voss; *Filmerfahrung und Illusionbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*, München, 2006: 74

<sup>78</sup> Voss; *Filmerfahrung und Illusionbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*, München, 2006: 81

*„Ein Kunstwerk erweckt und akzentuiert diese Qualität, dass das Werk ein Ganzes sei und zu einem größeren, alles einschließenden Universum gehöre: zum Universum, in dem wir leben. Diese Tatsache, scheint mir, ist die Erklärung für jenes Gefühl einer hochgradigen Deutlichkeit und Klarheit, die wir bei der Erscheinung eines Objekts gewinnen, das mit ästhetischer Intensität erfahren wird. [...] Wir werden sozusagen in eine diese Wirklichkeit transzendierende Welt eingeführt, die gleichwohl die tiefere Wirklichkeit der Welt ist, in der wir mit unseren gewöhnlichen Erfahrungen leben.“<sup>79</sup>*

---

<sup>79</sup> nach Dewey in: Voss; *Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*, München, 2006: 86

### III. Schlussteil

Einleitung und Schlussteil bilden die Klammern einer Arbeit wie dieser und bieten dem Autor die Gelegenheit, von dem wissenschaftlichen objektiven Schema, das den Hauptteil zwangsläufig dominieren muss, abzuweichen und das Ganze um eine persönliche Note zu bereichern. Ich hatte bereits die Einleitung mit einem Zitat über *Holy Motors* begonnen und möchte dieses Schema an dieser Stelle mit einem Auszug des Essays *An Opening* von Cristina Álvarez López beibehalten:

*„Films that declare they are reluctant to be interpreted but that, simultaneously, we cannot help but interpret - since they are full of possibilities that encourage us to do so. These are the films that exceed us. Their multiplicity is the sure sign of this - and perhaps that is exactly where their greatness lies. However, these are works that demand, even more fervently, that we gain entry to them from a small, intimate corner. And, if we can find that spot - that opening - then probably everything that the film is, or can be, will vanish before the experience, unique and secret, that this work gives us, and that we can give to it.“<sup>80</sup>*

Einerseits spricht sie von der Schwierigkeit, einen Film wie *Holy Motors* zu analysieren, gleichermaßen aber auch von dem bereichernden Prozess, es dennoch zu versuchen. Die wichtigste Passage in meinen Augen ist jedoch der letzte Satz, in dem sie die wirkliche *Kraft* eines solchen Filmes auf die Erfahrung, die dieser uns beschern kann, zurückführt. Die Erfahrung während des Kinogangs, die Erfahrung unmittelbar nach dem Kinogang und die Erfahrungen bei dem teilweise anstrengenden und langwierigen Prozess, das Gesehene aufzuarbeiten und zu analysieren. Als ich *Holy Motors* zum ersten Mal im Kino sah, versuchte ich ca. bis zur Hälfte des Filmes, dem Geschehen auf der Leinwand mittels intellektueller Analyse beizukommen, die Handlung und

---

<sup>80</sup> Cristina Álvarez Lopez; *An Opening*, [http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_1.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_1.html), [Stand: 13.08.2014]

Narrative irgendwie in ein mir geläufiges und logisches Korsett zu pressen. Ein Versuch, bei dem ich naturgemäß grandios scheiterte, wie es mir Carax anhand jedes weiteren Termins Mr Oscars zu verdeutlichen vermochte. Stets, wenn ich glaubte, endlich einen Sinn entdeckt zu haben, wurde mein Intellekt eines Besseren belehrt, indem der nächste Termin Mr Oscars nur noch mehr zu meiner Verwirrung beitrug, anstatt meinen Durst nach Erklärung zu stillen. Ab einem gewissen Punkt gab ich es auf und beschloss, meine Bemühungen einzustellen und mich einfach treiben und überraschen zu lassen. Allerdings, und das ist der entscheidene Punkt, ohne dabei das Interesse zu verlieren, sprich nach wie vor als aktiver Zuschauer dem Geschehen folgend. Im Nachhinein betrachtet ist dies genau die Besonderheit an diesem Film: die gezielte Unterordnung des Intellekts gegenüber der Intuition. *Holy Motors* schafft es, oder hat es zumindest in meinem Fall geschafft, die intuitive Wahrnehmung hervorzukitzeln und über den Intellekt triumphieren zu lassen, indem das Geschehen auf der Leinwand nicht mehr analysiert, sondern *erlebt* wird, was in letzter Konsequenz die Intensität der Kinoerfahrung erklärt. Der Film steigert die intuitive Wahrnehmung und verhilft dem Zuschauer somit zu einer qualitativen Wahrnehmung von *durée*. Dies ist meine Erklärung für den anfangs als rauschhaft beschriebenen Zustand, in dem ich mich unmittelbar nach dem Kinogang befand: Die Diskrepanz der qualitativen Zeitwahrnehmung, die während des Filmes *getriggert* wurde und aufgrund der intensiven Kinoerfahrung andauerte, mit der quantitativen, normalen Wahrnehmung nach dem Kinogang, sprich im Kontakt mit der „echten Welt“. Mein Körper befand sich nicht mehr im motorischen Stillstand der Kinosituation und die virtuellen Aktionen der verschiedenen Ebenen meines Bewusstseins begannen, sich anhand der Motorik als reale Aktionen zu manifestieren. Und was sind schließlich all die Zeilen dieser Arbeit, wenn nicht die Konsequenz einer Reihe realer Aktionen, die ihren Ursprung in der Kinoerfahrung von *Holy Motors* genommen haben?

Als ich mit der Recherche für diese Arbeit begann, plagten mich gewisse Zweifel, ob ich am Ende überhaupt zu einem, von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet, zufriedenstellenden Ergebnis kommen würde. Wie anfangs erwähnt, diente mir als einziger Ausgangspunkt die Sicherheit, *dass* ich eine intensive Kinoerfahrung erlebt hatte sowie das Verlangen, die Natur dieser zu erforschen. Ähnlich, wie Álvarez López es beschreibt, öffnete sich der Film langsam meiner Interpretation, je mehr Zeit ich damit verbrachte, über ihn nachzudenken. Das von ihr beschriebene „Opening“ stellte in meinem Fall die Thematik der Träume dar, von wo aus ich meine Recherche begann. Ich vermutete, eine Erklärung für die Kraft des Filmes in seiner Ähnlichkeit zu

einem Traum zu finden, hatte zu diesem Zeitpunkt aber nicht die geringste Ahnung, wohin mich dies führen würde. Nun, nachdem ich mich rund drei Monate lang intensiv damit auseinandergesetzt habe, kann ich behaupten, dass ich es anhand der Film-Geist Analogie, der Anwendung der Bergsonischen Konzepte sowie der Leihkörpertheorie geschafft habe, zu einer zufriedenstellenden Erklärung zu kommen, auch wenn mir dabei vollkommen bewusst ist, dass dies nur den ersten Schritt eines Weges darstellt, den ich auch über die Grenzen dieser Abschlussarbeit weiter verfolgen möchte.

Am Ende der Einleitung kam Werner Herzog zu Wort und an dieser Stelle möchte ich mich einer Aussage Stanley Kubricks bedienen, um meine Arbeit gebührend abzurunden:

*„The feel of the experience is the important thing, not the ability to verbalize or analyze it.“<sup>81</sup>*

---

<sup>81</sup> Phillips, *Stanley Kubrick: Interviews*, 2001: 153

# Literaturverzeichnis

## Literatur

MCGINN Colin: *The power of movies*. Pantheon Books. New York 2005.

BLASSNIGG Martha: *Time, Memory, Consciousness and the Cinema Experience: Revisiting Ideas on Matter and Spirit*. Editions Rodopi B.V. New York 2009.

POWELL Anna: *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh University Press. Edinburgh 2007.

VOSS Christiane: *Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*. Wilhelm Fink Verlag. München 2006.

MÜNSTERBERG Hugo (Hg. von Jörg Schweinitz): *Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie (und andere Schriften zum Kino)*. Synema. Wien 1996.

JASPERS Kristina: *Kino im Kopf*. Bertz + Fischer Verlag. Berlin 2006.

CRONIN Paul (Hg.): *Herzog on Herzog*. Faber and Faber. New York 2002.

PIEGLER Theo. *Mit Freud im Kino*. Psychosozialverlag. Frankfurt am Main 2008.

FREUD Sigmund. *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet 2/3: Die Traumdeutung: Über den Traum*. Frankfurt am Main 1961.

PHILLIPS Gene (Hg.): *Stanley Kubrick: Interviews*. University Press of Mississippi 2001.

## Internet

VAN SCHILT Stephanie: *The Beauty of the Act*, unter:  
[http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_2.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_2.html), [Stand: 13.08.2014]

LINSSEN Dana: *Unmasking*, unter:  
[http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_2.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_2.html), [Stand: 13.08.2014]

BANKS Julie: *Put Your Hands Up (If You Feel Love)*, unter:  
[http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_2.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_2.html), [Stand: 13.08.2014]

MARTIN Adrian: *Premise*, unter: [http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_1.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_1.html), [Stand: 13.08.2014]

WALTON Saige: *Action! The Ouverture*, unter:

[http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_1.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_1.html), [Stand: 13.08.2014]

ÁLVAREZ LÓPEZ Cristina: *An Opening*, unter:

[http://www.lolajournal.com/3/hail\\_holy\\_motors\\_1.html](http://www.lolajournal.com/3/hail_holy_motors_1.html), [Stand: 13.08.2014]

LIM Denis: *A Farewell to Celluloide with a Tribute*, unter:

[http://www.nytimes.com/2012/10/14/movies/leos-carax-makes-holy-motors-with-film-historys-help.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/10/14/movies/leos-carax-makes-holy-motors-with-film-historys-help.html?pagewanted=all&_r=0), [Stand: 13.08.2014]

COLLIN Robbie: *What In the Hell is Holy Motors About?*, unter:

<http://www.thefader.com/2012/10/17/what-in-the-world-is-holy-motors-about/>, [Stand: 13.08.2014]

VON LOGUE NEWTH Tom: *Holy Motors*, unter: <http://blog.frieze.com/holy-motors/>, [Stand: 13.08.2014]

LEOS CARAX auf der Pressekonferenz des New York Film Festival 2012, unter:

<https://www.youtube.com/watch?v=TETlgylPu2c>, [Stand: 13.08.2014]

ROTHER Markus: *Ein Interview mit Schauspieler Denis Lavant*, unter: [http://www.tip-](http://www.tip-berlin.de/kino-und-film/ein-interview-mit-schauspieler-denis-lavant)

[berlin.de/kino-und-film/ein-interview-mit-schauspieler-denis-lavant](http://www.tip-berlin.de/kino-und-film/ein-interview-mit-schauspieler-denis-lavant), [Stand: 13.08.2014]

BRADSHAW Peter, *Interviewing Leos Carax and Kylie Minogue*, unter:

<https://www.youtube.com/watch?v=5DDQsvXbnUw>, [Stand: 13.08.2014]

BROOKS Xan: *Holy Motors: The Weird World of Leos Carax*, unter:

<http://www.theguardian.com/film/2012/sep/27/holy-motors-weird-world-leos-carax>, [Stand: 13.08.2014]

*Online Etymology Dictionary*, unter: <http://www.etymonline.com/index.php?term=motor>, [Stand: 13.08.2014]

*Lexikon der Filmbegriffe der Universität Kiel*, unter: [http://filmlexikon.uni-](http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6684)

[kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6684](http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6684), [Stand: 13.08.2014]

## **Film**

HOLY MOTORS. R.: LEOS CARAX. F 2012.

## **Eigenständigkeitserklärung**

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, Datum

Vorname Nachname